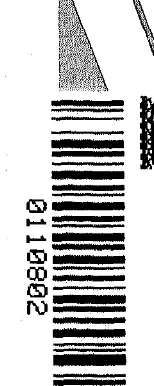
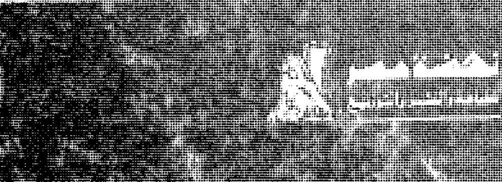
المواقف الأدبية

تأليف

الدكتور محمد غنيمي هلال

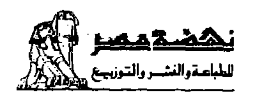




المواقف الأدبية

الدكتور محمد غنيمي هلال



الحلقة الثانية من الأدب المقارن

نتحدث فى هذه الحلقة عن المواقف الأدبية وأدب المواقف – بعد أن تحدثنا فى العام الماضى فى معنى الأدب المقارن وأهمية الدراسات المقارنة ، وعالمية الأدب أو أصول التجديد الرشيد ومعالمه في حركات التجديد فى الآداب العالمية ، وضربنا أمثلة لكل ذلك فيما يخص الأفكار الجزئية ، والأسس العامة ، ثم أتبعنا القواعد النظرية وأمثلتها العامة بأمثلة أخرى تطبيقية مفصلة لبعض الأجناس الأدبية على حسب ما اتسع له الوقت فى تلك الحلقة الأولى .

ودراستنا فى هذا العام للمواقف الأدبية دراسة حديثة النشأة فى النقد العالمى وفى الدراسات المقارنة ، على الرغم من أنها دراسة لظواهر أدبية بعضها قديم وبعضها حديث . وكان الفضل فى نشأة هذا النوع من الدراسات المقارنة ، وتوجيه الإنتاج الأدبى العالمى نحوها لعلم الأدب المقارن ، وهو العلم الحديث الذى فصلنا القول فى أهميته فيما يتعلق بالأدب والنقد الحديث معًا فيما درسنا فى العام الماضى ، وبينا أهميته الجوهرية فيما يخص أدبنا الحديث وتوجيهه الوجهة السديدة على حسب تجاوبه مع الآداب العالمية تأثيراً وتأثراً .

ودراسة المواقف الأدبية وأدب المواقف تؤلف شطراً من فرع من فروع الدراسات المقارنة يطلق عليه علماء الأدب المقارن : المواقف الأدبية والنماذج البشرية . وقد اضطررنا أن نقتصر على ما قلناه فى هذه المحاضرات خاصًا بهذا النوع من الدراسات نزولا على ما حدد لنا من وقت فى هذا العام ، ويظل أملنا

معلقًا أن نتم هذه الدراسات بأمثلة مفصلة تطبيقية من أدبنا الحديث . تكمل بها الأمثلة المجملة الكثيرة التى ذكرناها فى هذه الدراسة .

وقد رأينا أن نقدم لهذه الدراسة للمواقف الأدبية بإيراد مجمل لمجالات البحث فى علم الأدب المقارن . ليضع القارئ هذه الدراسات موضعها من فروع الدراسات لهذا العلم من علوم الأدب الحديث .

١ – مجالات البحث فى الأدب المقارن

يجمل بنا – قبل الإفاضة فى كل فرع من فروع الأدب المقارن – أن نجمل القول فى هذه الفروع على حسب الاعتبارات التى يرمى إليها . فقد سبق أن وضحنا[١] أن موضوع الأدب المقارن – عامة – هو تبادل الاستعارات الأدبية بين آداب اللغات ، فى أوسع ما تدل عليه كلمة الاستعارات من أجناس أدبية وصور فنية وموضوعات وأساطير ونماذج لأشخاص بشرية ..

وقد يُنظرُ فى كل ذلك إلى وسائل عبور هذه الاستعارات من أدب اللغة إلى أدب لغة أخرى ومن بلد إلى بلد ، وقد ينظر إلى المسائل المتبادلة نفسها ، وكيف تغيرت فزيد فيها أو نقص منها حين انتقلت من اللغة التى أثرت إلى اللغة التى تأثرت . فى الحالة الأولى تدرس عوامل الانتقال وملابساته . وفى الحالة الثانية تدرس المسائل نفسها من الموضوعات والأجناس الأدبية . ومن المصادر والتيارات الفكرية .. ومن كل ذلك يتبين تنوع فروع الأدب المقارن التى سنجمل القول فيها إجمالا وتمهيداً لدراستنا للمواقف الأدبية .

أولا : عوامل انتقال الأدب من لغة إلى لغة :

ولذلك الانتقال عاملان :

(١) الكتب . (٢) المؤلفون .

١ – **الكتب** : للكتب تأثير كبير فى إثبات الصلات الأدبية بين مختلف اللغات ، فهى التى تلق ضوءاً قويا أو ضعيفا على علاقات بلد ما بمؤلف أو

---

(١) فى الحلقة الأولى من محاضراتنا فى الأدب المقارن .

بمجتمع أو بإنتاج أدبي فى بلد آخر . والأدب المقارن يهتم أولا بإثبات الصلة بين الوسط المؤثر والوسط المتأثر . ويستعان فى ذلك بما أدلى به المؤلف من تصريحات عن نوع ثقافته وتأثره بكاتب أو ثقافة بلد ما . وقد يكون المؤلف نفسه قد كتب بعض مؤلفاته بلغة أجنبية ، فتكون لتلك المؤلفات دلالتها التى لا تنكر على تأثره بأدب اللغة التى كتب بها . وذلك مثل أكثر كتاب الفرس وشعرائهم ، فقد كانوا من ذوى اللسانين العربي والفارسى . ومثل الكاتب الشاعر الإنجليزى «أوسكار وايلد» O. Wilde الذى ألف بالفرنسية قصة سالوميه Salomé ، وكفولتير فى رسائله الإنجليزية ومما يدخل فى هذا الباب دراسة الترجمة من لغة إلى لغة ، ولم راجت فى الأمم التى ترجمت إليها . ولكى يستطاع الحكم على الترجمة يجب أن يرجع إلى الأصل ، ويقارن بينه وبين مختلف ترجماته إلى اللغة المنقول إليها ، ثم يشار إلى أنواع التصرف فى تلك الترجمات ودلالتها .

ومما لا غنى عن دراسته فى هذا الباب كتب النقد والصحف التى تتحدث عن الكتاب والشعراء الأجانب . فمثلا إذا تتبعنا المجلات العربية والصحف القديمة نجدها تقدم كثيراً من الكتاب الأجانب لقرائها ، وقد ترجمت آراء « زولا » قديماً فى بعض الصحف المصرية . وكانت صحيفة البلاغ تقدم للقراء كثيراً من كتاب الروس العالميين مثل « ماكسيم جوركى » . ولا زالت المجلات المعاصرة مثل « المجلة » و « الآداب » و « الكاتب » تتبع نفس المنهج ، ولابد من دراستها للوقوف على الحركة الفكرية العامة للعصر .

ومن هذا النوع من الدراسات أدب الرحلات وما له من تأثير فى تعريف الشعوب بعضها ببعض وصلة ذلك بآدابهم .

ومما يعين الباحث فى هذه السبيل تحديده لمدى رواج الكتب فى البلد الذى

يدرس تأثيرها فيه . ويستعان فى ذلك بفهارس الكتب فى دور الكتب . وبإحصاءات الطبع فى دور الطبع .

٢ – **المؤلفون** : إنا نعتد بالكتب وحدها غالبًا لكى نحدد العلاقات الأدبية بين الأمم المختلفة ، ضاربين فى ذلك صفحًا عن المؤلفين والمترجمين ، لأن الكتب هى وسيلة تعرف تلك العلاقات . ولكنا إذا كنا بصدد كتب مؤلف مشهور ، فإننا لا نستطيع أن نهمل دراسته فى صلاته بالبلاد الأخرى ، وكيف عرفها وعرفها لبلاده فى أدبه . فمثلا إذا أخذنا « شاتو بريان » وتأثيره بإنجلترا ، فلابد من دراسة حياته فيها ، والنوادى التى كان يخالطها ، وصدى الثقافة الإنجليزية فى مؤلفاته ، وكذا « فولتير » فى حياته فى إنجلترا ، وكيف كان تفسيره لخلق أهلها ولآدابهم ، ومدى ما أفاد من ذلك لنفسه ، وأية قيمة أدبية نتجت عن ذلك لدى معاصريه من بنى قومه .

ويدخل فى هذا الباب دراسة ابن المقفع فيما نقل إلى العربية من روائع لغته . فلكى ينظر إلى إنتاجه – بوصفه صلة بين الأدب الإيرانى وبين الأدب العربى – يجب أن تُدرس حياته نفسه ، وأن يُتعرَّف على ثقافته وميوله الفارسية ، وما يمكن أن يكون لكل ذلك من صدى فى مجهوده الأدبى فى الترجمة التى قام بها . فلكى نستطيع تقدير كاتب أو رحالة أو مترجم من الأعلام المشهورين ، يجب أن نعرف من أدب لغته ومن حياته وأحوال بلاده ما يمكننا من صدق الحكم عليه .

ثانياً : دراسة الأجناس الأدبية :

فى الفرع السابق من فروع الأدب المقارن أشرنا إلى الدراسات الخاصة بكتب الترجمة والرحلات والنقد التى من شأنها أن تعرف بلداً ببلد آخر أو بأدبه ، وإلى دراسة ما قد يكون لمؤلفيها من شأن ، إذا كانوا ذوى مكانة أدبية تحتم دراستهم .

وليس كل ذلك إلا وسيلة لدراسة الصلات الأدبية الدولية . فإذا تجاوزنا هذه الوسائل إلى موضوعات من صميم الأدب المقارن ، فإننا يجب أن ندرس – فيما ندرس – حظ الأجناس الأدبية فى مختلف الآداب وانتشارها فيه .

ويراد بالأجناس الأدبية القوالب الفنية الخاصة التى تفرض بطبيعتها على المؤلف اتباع طريقة معينة . فمثلا يتبع المؤلف طريقة خاصة حين يعالج – فى شكل تمثيلى – نفس الموضوع الذى قد يعالجه آخر فى قالب خطابى . . وتستخدم الأجناس فى تقسيم الإنتاج الأدبى إلى فروع ؛ وهذا التقسيم لا غنى لنا عنه فى دراستنا المقارنة (٢) .

فمثلا : كيف نشأت قصة الرعاة ومسرحية الرعاة فى الأدب الأوربى ؟ ولماذا راجت الأخيرة فى القرن السادس عشر فى فرنسا ؟ ولماذا انصرف المؤلفون عنها فى أوائل القرن السابع عشر ؟ – ولماذا انتشرت القصة التاريخية فى كل أوربا فى أوائل القرن التاسع عشر ؟ وما أسباب الانصراف عنها فى حوالى منتصف ذلك القرن ؟ – وكيف نشأت القصة والمسرحية فى الأدب العربى الحديث ؟ وما الأسباب التى تحكمت فى خلق هذين الجنسين وفى تطورهما ؟

ويدخل فى هذا الباب أيضاً دراسة الأجناس الأدبية القديمة ، كدراسة الخرافة على لسان الحيوان ، وكيف أدخل ابن المقفع هذا الجنس الأدبى فى

---

(٢) قد يعترى الأجناس المختلفة تغير فى قوادها وفى قواعدها . فمثلا : كانت الملحمة فى بدء أمرها قصراً على الشعر ، ثم كانت كذلك تعالج فى الشعر وفى النثر على سواء . وكانت المسرحية فى نشأتها شعراً ، فصارت قسمة بين الشعر والنثر ، ثم أصبحت فى كثرتها الغالبة نثراً . والمسرحية الرومانتيكية خليط من المأساة والملهاة ومن الملحمة ومن الشعر الوجدانى ، ويهمنا فى الأدب المقارن دراسة هذه التغيرات إذا جاءت نتيجة لتأثير أدب آخر . انظر :

J. Suberville: *Théories de l Art et des Genres Littéraires, PP. 222-223.*

الأدب العربى مثلا ، وإلى أى مدى تأثر به الأدب العربى ؛ ثم كيف أثر الأدب العربى بدوره من هذه الناحية فى الأدب الفارسى الحديث .

والدراسة فى هذا الباب دراسة تاريخية ، تستمد أصولها من تتبع كل نوع من هذه الأنواع وتطوره فى لغتين أو أكثر ، والعوامل التى أثرت فيه فى كل الآداب التى يراد درسها . وهذه الدراسات – على الرغم من أنها تاريخية فى جوهرها – ذات قيمة فى الدراسات المعاصرة ، وبخاصة فى أدبنا الحديث الذى يستمد أكثر أجناسه من الآداب الأوربية ، ويبتعد بذلك كثيرًا أو قليلاً عن مصادره من الأدب العربى القديم .

وقد يرمى الباحث إلى درس جنس أدبى فى أدبين فقط ، كدراسة القصة التاريخية فى الأدبين الإنجليزى والفرنسى[٣] ، وكدراسة القصة الرومانتيكية لفرنسية وتأثيرها فى القصة العربية . وقد يرمى إلى دراسة جنس أدبى فى أكثر من دبين ، كدراسة القصة الرومانتيكية فى الآداب الأوربية[٤] ، ثم تأثيرها فى لقصة العربية . وفى كل هذه الحالات على الباحث فى الأدب المقارن أن يراعى ما يأتى :

١ – أن يحدد الجنس الأدبى الذى يدرسه . ويسهل تحديد الجنس إذا كان ذا قواعد فنية واضحة (القصة التاريخية ، المسرحية الكلاسيكية ، والمسرحية لرومانتيكية ، والقصة الريفية) .. ويصعب تحديده كلما قلت قواعده الفنية ،

---

(٣) كما فعل « ميجرون » فى كتابه : « القصة التاريخية فى فرنسا » .

L.Maigron : *Le Roman Historique en France.*

(٤) مثل كتاب « بول فان تيجم » فى ذلك . راجع .

P.V. Tieghem : *Le Romantisme dans la litterature Européenne.*

ولنا إلى هذه الموضوعات عودة فى بحوث أخرى .

وكان ذا صبغة تتصل بالأسلوب أو بلون من ألوان العاطفة ، مثل ألوان التشاؤم فى شعر القبور الذى مهد للحركة الرومانتيكية ، ومثل الوقوف على الأطلال فى الأدبين : العربى والفارسى[٥] .

٢ – أن يقيم الباحث الأدلة على تأثر الكاتب أو الكتاب بالجنس الأدبى الذى هو موضوع الدراسة . وقد يسهل عليه التدليل فيما إذا صرح الكاتب نفسه بذلك ، كما فعل الشاعر « هوجو » Hugo فى تصريحه بمحاكاة « شكسبير » . وقد يصعب التدليل كما فى حالة محاكاة الشاعر « الفريددى ڤينى » A. da vignyc للكاتب الإنجليزى « ولترسكوت » W. Scott ، وكما فى محاكاة شوقى لشكسبير و « دريدن » وغيرهما فى مسرحيته : مصرع كليوباترا .

٣ – أن يحدد مدى تأثر الكاتب بالجنس الأدبى المراد درسه ، وعوامل هذا التأثر ، فيبين ما إذا كان الكاتب خاضعًا لمذهب أدبى بعينه ، أو ما إذا كان حراً فى اختياره ، وما مدى تصرفه فى قواعد المدرسة التى يتبعها ، وما الأسباب التى جعلته يبعد كثيراً أو قليلا عن النموذج الذى أراد اتباعه . ولأجل النفوذ إلى هذه الأسباب يجب أن تدرس حياة الشاعر والمجتمع الذى نشأ فيه ، وثقافته الخاصة به .

فهذه الدراسات ، إذن ، تتطلب تحقيقاً دقيقاً للمؤلفات التى يراد درسها وإلمامًا بالحالة الاجتماعية والأدبية فى عصرها ، ثم بالحالة النفسية للكاتب الذى هو موضوع الدراسة ، ثم وقوفًا دقيقا على ثقافة الكاتب وسعة اطلاعه ، لتكشف تلك الدراسةبعد ذلك عن الأصالة الفنية فى إنتاجه .

---

(٥) انظر P.V. Tleghem : *Le préromantisme,* Vol. 11.

ثالثاً : دراسة المواقف الأدبية والنماذج البشرية :

هذا الفرع قسمان : قسم يتعلق بدراسة المواقف الأدبية وأدب المواقف ، والآخر بدراسة النماذج البشرية ممثلة فى الشخصيات الأدبية .

وقد راج هذا الفرع من فروع الدراسة أولاً لدى الألمان ، ثم لدى الإيطاليين والفرنسيين ، ثم عم فى الدراسات الأدبية الحديثة ، واتصلت به فلسفات جمالية واجتماعية ستتضح من دراستنا للشطر الأول منه فيما بعد . وقيمة هذه الدراسات متصلة بمسائل إنسانية وجمالية فى وقت معا ، كما أنها ذات قيمة خاصة فى توجيه الأدب والدراسات النقدية فى الآداب العالمية ، ومنها أدبنا العربى الحديث .

رابعاً : تأثير كاتب ما فى أدب أمة أخرى :

هذا النوع من الأدب المقارن هو أكثر فروعه انتشاراً لدى الباحثين من الفرنسيين . وذلك لوضوح منهج البحث فيه ، وللوثوق من الوصول فيه إلى نتائج تتناسب وما يبذله الباحث من جهد . وهو يتطلب مع ذلك سعة اطلاع ودقة فى التحليل ، وصبراً فى البحث ، وذكاء فى فهم النصوص ، كما يتبين ذلك من معرفة الأسس الآتية التى يجب اتباعها فيه :

١ – يجب تحديد نقطة البدء فى التأثير من مؤلفات كاتب ما ، أو كتاب واحد من بينها ، أو من شخصية ذلك الكاتب بوصفه وحدة لا تتجزأ من مؤلفاته ، ومثال ذلك على الترتيب : تأثير مسرحيات « شكسبير » أو تأثير « هملت » فيها ، ثم تأثير « جوته » .

٢ – يجب تحديد الوسط المتأثر ، بلداً كان أم مجموعة مؤلفين أم مؤلفًا ، مثال ذلك تأثير الكاتب الفرنسى « جى دى موپاسان » فى القصة المصرية القصيرة ، أو فى مؤلفى القصة القصيرة العربية فى القرن العشرين ، أو فى « تيمور » فقط

٣ – ويجب التمييز بين حظ الكاتب فى ذيوعه وانتشار مؤلفاته وبين حظه فى محاكاته والتأثر به ، فقد يكون الكاتب ذا حظ عظيم فى ذيوع مؤلفاته وترجمتها ، ولكنه مع ذلك ذو حظ أقل من جهة محاكاته والتأثر به.. ثم إن هناك أنواعًا كثيرة من التأثير : فهناك التأثير الشخصى كتأثير « روسو » ، والتأثير الفنى ، كتأثير مسرحيات « شكسبير » فى أصحاب المذهب الرومانتيكى من الفرنسيين ، وتأثير « لافونتين » فى القصة العربية على لسان الحيوان ؛ ثم التأثير الفكرى كتأثير « فولتير » فى الآداب الأوربية ؛ ثم التأثير فى الموضوعات كتأثير الأدب الإسبانى فى الأدب الفرنسى فى القرن السابع عشر مثلا ، وتأثير الشعر الغنائى العربى فى المدح فى الأدب الفارسى .

خامساً : دراسة مصادر الكاتب :

إذا أخذنا كاتباً لندرسه دراسة مقارنة ، وبحثنا عن مصادره التى استقى منها أدبه فى لغة أو لغات أخرى ، فإننا بذلك نكون فى منطقة من مناطق الأدب المقارن . ومظاهر تأثر الكاتب فى هذه الناحية متعددة النواحى . فمن ذلك تأثره بمناظر البلاد الأخرى وعاداتها وهو ما يتطلب دراسة للبلاد المؤثرة من تلك الناحية . ومن ذلك محادثاته مع رجالها ، وهذا ما يصعب الوقوف عليه أحياناً ، ثم من ذلك قراءاته المختلفة فى الآداب الأخرى ، تلك القراءات التى يمكن للباحث تحديدها متى تيسرت أسباب ذلك التحديد . ويجب ألا يفوت الباحث التفريق بين التأثر وبين مجرد توارد الخواطر وتلاقى الأفكار . ولا ينبغى أن ينتهى البحث فى هذا الميدان إلى شرح المصادر ، دون استطاعة استيفاء شرح آثارها فى مؤلفات الكاتب[٦] .

---

(٦) انظر : Guyard : *La litt. Comp., PP. 21-22.*

سادسا : دراسة التيارات الفكرية :

نقصد بذلك دراسة التيارات الفكرية التى تسود عصراً ما أو حركة معينة من حركات الأدب ، كالتيارات الفكرية فى القرن الثامن عشر فى أوربا ، وكالحركة الهيلينية فى أدب القرن التاسع عشر ، وكالفلسفة العاطفية والصوفية فى الأدبين العربى والفارسى ، وكفلسفة الواقعية بين مختلف الآداب .

ومثل هذه الدراسات تتطلب اطلاعًا واسعا ، ولابد من دراستها فى أكثر من أدبين ، حتى يستطاع تمييز الأفكار العامة التى سادت عصراً بعينه أو بلاداً بذاتها . وهنا كثيراً ما يشتبه التأثر بتوارد الخواطر ، وبالأفكار الفردية التى تتشابه لأنها وليدة حوادث متشابهة . وكل ذلك مما قد يدق دقة تضل معها أفكار الباحثين . على أن مجرد التمييز بين ما هو وليد حوادث متشابهة وما هو وليد التأثير الأدبى أمر هام لدراسة الأدب بصفة عامة ، ولدراسة الأدب المقارن كذلك .

سابعاً : دراسة بلد ما كما يصوره أدب أمة أخرى[٧] :

لكل شعب من الشعوب رأيه فى الشعوب الأخرى ، ولهذا الرأى صدى فى أدبه الذى هو سجل شعور الأمة وصورة صادقة لما عليه علاقاتها بغيرها من الأمم . ولمعرفة هذا يتحتم علينا أن ندرس أدب الرحلات ، والقصص والمسرحيات ، وما بها من أشخاص وألوان مجلوبة . وهذا الفرع من فروع الأدب المقارن كثير الرواج فى فرنسا ، ويجب أن يكون موضع عناية خاصة فى مصر أيضًا . وهو يشمل :

١ - دراسة بلد ما كما يصوره أدب آخر .

٢ - دراسة بلد كما يصوره كاتب ما من أمة أخرى .

(٧) وهو ما يسمى بالفرنسية : L'Interélation d'un pays Par un Autre.

(١) **دراسة بلد ما كما يصوره أدب آخر** : مثال ذلك صورة إنجلترا فى الأدب الفرنسى فى القرن التاسع عشر ، وكذا صورة إسبانيا فى الأدب العربى منذ الفتح الإسلامى . ولمثل هذه الدراسات يجب أن يدرس تاريخ الأدباء الذين رحلوا إلى ذلك البلد المراد درس صورته ، وأن يشرح إلى أى حد كانت الصور التى رسموها صادقة ، وأن يدرس كذلك المؤلفون الذين كتبوا عن ذلك البلد دون أن يروه ، وكيف صور هؤلاء وأولئك مختلف الأماكن لذلك البلد .

مثل هذه الدراسات تساعد على فهم الشعوب بعضها لبعض ، وعلى إدراك كل منها للآخر إدراكا يقوم على أسس صحيحة ، مما يؤدى إلى حسن التفاهم بين الشعوب ، وتأثير صلتها بعضها ببعض .

(٢) **دراسة بلد كما يصوره مؤلف ما من أمة أخرى** : ومثال ذلك صورة إسبانيا فى شعر شوقى ، وكذا صورة مصر فى مؤلفات « جيراردى نرفال » G. De Nerval.وفى هذه الحالة تدرس حياة الكاتب ، ومدى صلته بالبلد المقصود ، ثم يبين كيف استقى معلوماته أو كيف رأى البلد رأى العين ، وإلى أى حد كانت الصورة التى رسمها لذلك البلد صادقة أو كاملة .

ومن هذا العرض الموجز لفروع الأدب المقارن ، يتبين أن دراسة المواقف الأدبية وصورها وأدب المواقف شطر من الفرع الثالث من فروع الدراسات المقارنة . وهى التى نشرع الآن فى عرض ما تيسر لنا منها فى حدود ما أتيح لنا من وقت .



١ المواقف الأدبية

١ – تمهيد : الموقف فى الأدب والنقد قبل العصر الحاضر :

للموقف الأدبى جانب إنسانى فى تعبير الكاتب عن المشاعر ، وتصويره للأفكار التى يجابه بها الواقع ، سواء كان واقعياً ذاتيًا أم اجتماعيا ، ثم جانب فنى عام يتعلق بطبيعة الموقف تبعًا للقواعد الفنية التى يحتمها التصوير الأدبى مادامت طبيعة الأدب تستلزم التجسيم للأفكار بالطرق الفنية ، لا التجريد ، ثم فنى خاص تبعًا للأجناس الأدبية التى تتغير فيها طبيعة الشخصيات المصورة على حسب ما يفرضه كل قالب فنى منها . فالموقف الملحمى مثلا يخالف الموقف المسرحى ، والموقف فى الشعر الغنائى غيره فى الأدب الموضوعى . وتتغير الاعتبارات الإنسانية والفنية للموقف من مذهب أدبى إلى مذهب أدبى آخر ، تبعًا لتخصيصه أو تعميمه ، وتبعا لفلسفة كل مذهب من هذه المذاهب ، وجمهورها الذى تتوجه إليه . وفى كل الاعتبارات السابقة تتبادل الآداب التأثير والتأثر . وبها تزداد الصلات الأدبية – فى جانبيها الفنى والإنسانى – تحديداً وعمقا . فالموقف الأدبى – فى أى معنى من معانيه – اصطلاح فنى أخص وأدق من موضوع العمل الأدبى ، ومن الغرض من العمل الأدبى أو الغاية منه ، والموقف كذلك أكثر تحديداً من التجربة الأدبية فى ذاتها ، لأن التجربة الأدبية الصادقة قد يتغير فيها موقف الكاتب عن موقف كاتب آخر ، على حسب وعيه بها وغرضه من تصويرها وانفراده فى هذا التصوير ، ثم على حسب طبيعة الجنس الأدبى الذى يصوغها فيه . والموقف من الاصطلاحات الفنية فى النقد المعاصر .

وإن ورد عاما وغامضا فى النقد القديم ، وحتى القرن التاسع عشر . وعلى الرغم من وجوده كظاهرة فنية منذ وجود الأدب ، فقد تأخرت دراسة هذه الظاهرة دراسة فلسفية دقيقة حتى القرن العشرين .

وقديما ذكر أرسطو « الموقف » وهو بسبيل الحديث عن الفكرة فى المأساة ، فى كتابه : فن الشعر ، إذ يقول : « وأعنى بالفكرة القدرة على إيجاد اللغة التى يقتضيها الموقف وتتلاءم وإياه[1] » .

ففى هذا النص الموقف معناه قديم ، ولا يقصد به أرسطو أكثر من « مراعاة مقتضى الحال » فى البلاغة ، وهو ما قاله نقاد العرب كذلك من بعده ، وإن لم يبلغوا مدى أرسطو فى تفصيل وجوه هذا المقتضى على حسب الأجناس الأدبية ، من مسرحيات وملاحم وخطابة ، وما يستتبع ذلك من اعتبارات كثيرة فنية . ومقتضى الحال هذا هو ما نص عليه أفلاطون أستاذ أرسطو فى كتابه : « فيدروس » ، حين تحدث عن مراعاته فى الخطابة ، قائلا : « فإذا كانت وظيفة الخطابة هى قيادة النفوس لمعرفة الحقيقة . فعلى المرء — لكى يكون قادراً على الخطابة — أن يعرف ما للنفوس من أنواع . وعلى قدر هذه الأنواع تكون الصفات ، وهو ما يختلف به الناس فى أخلاقهم .. ولكل حالة نفسية نوع خاص من الخطابة .. فعلىَّ ، إذن ، كى أولد فى النفوس نوعا من الإقناع ، أن أطابق بين كلامى وطبيعتهم . وإذا توافرت للمرء هذه المبادئ ، عرف متى يجب أن يتكلم ، ومتى يجب أن يمتنع عن الكلام ، ومتى يليق به أو لا يليق أن يكون موجزاً أو مطيلا ، أو مبالغًا ؛ أما قبل الوقوف على هذه المبادئ فلا وسيلة له إلى التعرف على ذلك[2] » .

---

(١) أرسطو : فن الشعر ١٤٥٠ ب س ٤ — ٥ .

(٢) أفلاطون : فيدروس ٢٧١ا — ٢٧٢ ب .

والموقف فى معناه السابق – عند أفلاطون وأرسطو والعرب – ليس من لاصطلاحات الفنية أو الفلسفية . ولا يستطاع فى نطاق هذا العموم لمفهومه أن تحدد صلات أدبية أو فنية تقوم عليها دراسات نقدية عميقة ذات شأن ، سواء فى الأدب القومى أو الأدب العالمى . ولم يحاول أحد من نقاد الأدب ودارسيه أن يقم بمثل تلك الدراسة فى نطاق ذلك المفهوم القديم للموقف ؛ كما أنه بهذا المعنى لا يمكن أن يكون أساساً للدراسة النقدية المقارنة وهى الدراسات الحديثة المثمرة .

وعلى الرغم من تأخر الدراسات النقدية والمقارنة للموقف، فقد تحققت أنواعه وتحددت معالمه ، وتنوعت مفهوماته لدى كبار الكتاب من المؤلفين العالميين فى صنوف الإنتاج الأدبى بوصفه ظاهرة أدبية عامة . ذلك أن الموقف الأدبى ظاهرة من ضواهر الخلق الأدبى ، وجدت قبل أن تنتظم دراستها على منهج حديث فى نواحى الموازنة أو المقارنة ، شأنها فى ذلك شأن كثير من الظواهر الأدبية الأخرى ، كالوجوه البلاغية والأجناس الأدبية فى ذاتها ، إذ من الطبيعى أن تتأخر دراسة الظواهر الأدبية عن نشأتها طبيعيا . والأدب فى ذلك مثل كل الظواهر الإنسانية التى يسبق وجودها دراستها دراسة علمية منهجية . هذا ، ولم يوجد المعنى الحديث للموقف الأدبى طفرة فى الدراسات النقدية ، بل تدرج الدارسون فى بحوثهم المختلفة حتى وصلوا إلى معناه العميق الحديث .

وقبل أن نشرح معنى الموقف فى الدراسات الحديثة المعاصرة ، علينا أن نشير إلى تاريخ هذا النوع من الدراسات النقدية ، لنقومها من جهة ، ثم لأنها مهدت للدراسات العميقة المعاصرة فى النقد الحديث من جهة أخرى ، وهو الذى يسمى النقد المقارن ، كما مهدت لدخول هذه الدراسات مجال الأدب المقارن المحض .

وأول من بحث فى المواقف الأدبية فى المسرحيات هو الناقد والشاعر الإيطالى « كارلو جوزى » C. Gozzi (١٧٢٠ — ١٨٠٦) . وقد انتهى إلى حصر المواقف المسرحية فى جميع أنواع المسرحيات وفى كل الآداب فى ستة وثلاثين موقفًا . وقد ناقش المسألة الشاعر الألمانى « جوته » مع صديقه وأمينه إكرمان Eckermann فأقر العدد الذى انتهى إليه كارلو جوزى . ثم جاراهما ناقد فرنسى هو « چورج پولتى » ، فى كتاب له عنوانه : المواقف المسرحية الستة والثلاثون [٣] ، وظهرت الطبعة الأولى منه عام ١٨٩٥ ، والثانية عام ١٩٣٤ . وفى كل هذه الدراسات لم يتحدد معنى الموقف الأدبى ولا الموقف المسرحى تحدداً فنياً مثمراً عميق الدلالة والأثر . وتُعَدُّ دراسات جورج پولتى حصيلة لما سبقها من دراسات . وفيها يخلط بين الحدث ، والموضوع والعواطف ، والشخصيات ، دون إبانة عن معنى عام يرجع إليه الموقف ، وبه يتحدد . فمثلا من بين المواقف التى يعدها چورج پولتى : « منافسة بين أشخاص غير متكافئين » و « منافسة الأقارب » [٤] و « محاولات تَتَّسمُ بالجرأة » [٥] و « قتل أحد الأقارب المجهولين » [٦] و « الاختطاف » [٧] و « الزواج بمن لا يحل الزواج منه » [٨] و « الزواج غير المشروع الذى يسبب جرائم القتل » [٩] و « جرائم الحب غير الإرادية » [١٠] . وواضح أنه فى المواقف السابقة يفهم من الموقف معنى الحدث

(٣) Georges Polti: *Les XXXVI Situations Dramatiques.*

(٤) وهو الموقف الرابع والعشرون والرابع عشر من كتابه السابق الذكر .

(٥) وهو الموقف التاسع من كتابه .

(٦) الموقف التاسع عشر من كتابه .

(٧) هو الموقف العاشر من كتابه .

(٨) وهو الموقف الخامس والعشرون من كتابه .

(٩) الموقف الخامس عشر من كتابه .

(١٠) الموقف الثامن عشر من كتابه .

بعامة . وهذه الأقسام – بالإضافة إلى غموضها – متداخلة : فالاختطاف مثلا يدخل فى المحاولات المتسمة بالجرأة ، وواضح أن الأقسام الثلاثة الأخيرة متداخلة بعضها مع بعض . هذا إلى أنه يمكن أن تندرج « منافسة الأقارب » و « منافسة الأشخاص غير المتكافئين » فى « المنافسة المطلقة »،وهى التى أفردها بعد ذلك موقفًا خاصًا . ثم يعدد مع ذلك مواقف ليست فى الحقيقة سوى عواطف لشخصيات ، مثل : « الحقد على الأقارب »[11] و « الطمع »[12] و « الغيرة الخاطئة »[13] و « الجنون »[14] . فمثل هذا التقسيم ، إذن،لا يصلح أساساً لتحديد التأثير الفنى للمواقف .

ثم إن هذا التقسيم غير شامل ، فقد سبق أن قلنا إن المواقف لا تتفاوت على حسب الأجناس الأدبية والمذاهب الفنية فحسب ، بل تتفاوت كذلك على حسب موقف الكاتب نفسه من خلقه الأدبى حين يصوره فى شعر غنائى ، وهو الجنس الأدبى غير الموضوعى . وهذا الاختلاف الأخير يتوقف عليه جوهر البناء الفنى للقصيدة ، وهو فى نفس الوقت دعامة تقويمها . والاعتداد بموقف الشاعر فى هذه الحالة أهم وأجدى من الاعتداد بالموضوع الذى ينظم تجربته فيه .

ولنوضح ذلك بمثال يدخل فى باب الموازنات الأدبية ، لا المقارنات ، وذلك لتميز به الفروق فى الموقف فى الشعر الغنائى على الرغم من اتفاق الموضوع : فشوقى فى وقوفه على الآثار فى سينيته الأندلسية ، والبحترى فى سينيته المشهورة فى الوقوف على إيوان كسرى فى المدائن ، كلاهما وقف على الآثار . ومن ثم اتحدا

---

(١١) الموقف الثالث عشر من كتابه .

(١٢) الموقف الثلاثون من كتابه .

(١٣) الموقف الثانى والثلاثون من كتابه .

(١٤) الموقف السادس عشر من كتابه .

فى الموضوع ، ولكنهما بعد ذلك مختلفان فى الموقف ، فموقف البحترى موقف النافر من المجتمع والناس حتى الأقارب ، يهرب من أزمة وعيه النفسية فى نشدان العظة بهذه الأطلال الدوارس لقوم غير قومه ، وينصفهم فيها ، ويعرف لأهلها صنيعهم حين أيدوا ملك أجداده باليمن :

عمرت للسرور دهراً فسارت ... للتعزى رباعهم والتأسى

فلها أن أعينها بدموع ... موقفات على الصبابة حُبسِ

ذاك عندى ، وليست الداردارى ... باقتراب منها ، ولا الجنس جنسى

غير نعمى لأهلها عند أهلى ... غرسوا من ذكائها خير غرسى

أيّدوا ملكنا وشدوا قواه ... بكماة تحت السنور[١٥] حمس

وأعانوا على كتائب أريا ... ط ، يطن على النحور ودعس

أما شوقى فإنه يقف موقف المغترب عن وطنه الحبيب ، يرزح تحت نير الأجنبى الدخيل ؛ فهو يهرب فى حلم خيالى بأمجاد وطنه ، ويستطرد من آثار الوطن لذكر آثار الأندلس ، وطن قومه القديم ، ينشد فى المجد الغابر – مجد الوطن ومجد العرب – ملاذاً من الحاضر ، فى ثنائية أشاد فيها شوقى بوحدة الشعور الوطنى مع الشعور العربى . فهروبه من الحاضر ، أو ملاذه بالماضى ، كلاهما ذو طابع إيجابى ، فيه تتمثل الحركة النفسية من الحاضر البائس إلى الماضى المشرق ، نشداناً لمستقبل يليق بذلك الماضى . فى خياله أنه لا يبعد أن يكون لوطنه من المجد فى المستقبل ما كان لقرطبة فى الماضى ، فى حين أن حاضرها آسٍ كحاضر وطنه لذلك العهد :

قرية لا تعد فى الأرض كانت ... تمسك الأرض أن تميد وترسى

(١٥) لبوس من قد كالدرع ، وجملة السلاح .

ويهيب شوقى – من وراء أساه على الماضى الضائع – بعزائم أهل وطنه ، وبالعرب جملة ، كى يلتفتوا إلى تلك الأمجاد ويتعظوا بها ، ويشدوا عزائمهم . وموقفهم منها موقف الوارث المضيِّع من ملوك الطوائف حين فقدوا فردوسهم فى الأندلس ، وفى حديث شوقى عن خروج هؤلاء من الأندلس نفثة يأس ذات طابع اجتماعى وجدانى ضخم ، يحس فيها فى نفس الوقت بلذعة أسى النفى من وطنه فيما يشبه نفى أولئك الأجداد ، ونحس بهذا الشعور الذاتى الوجدانى الكبير فى هذه الصورة التى تتجاوب فيها أصداء نفسه فى وجدانه الذاتى ، وفى موقفه فى وجدانه الاجتماعى الممثل لموقف أمته من ماضيها الوطنى والعربى جملة ، وذلك فى قوله :

خرج القوم فى كتائب صُمٍّ	عن حفاظ كموكب الدفن خرس
ركبوا بالبحار نعشاً ، وكانت	تحت آبائهم هى العرش أمس
رب بان لهادم ، وجموع	لمشت ، ومحسن لمخس
إمرة الناس همة لا تأتى	لجبان ، ولا تسنى لنكس

فإذا وازنا بين قصيدة البحترى وقصيدة شوقى ، غافلين عن الفرق الكبير بين موقف كل منهما ، وحصرنا همنا فى تشابه الموضوع فى القصيدتين ، كان لابد أن تنتهى الموازنة إلى نتائج خاطئة ، لأن موقف شوقى أملى عليه صوراً عميقة المعنى ؛ جليلة الشأن ، متصلة بوجدان اجتماعى واسع النطاق ، فاستمدت روعتها وعمقها من هذا الموقف الذى يندر مثله فى الشعر العربى ؛ ولا تتضح دلالته العميقة إلا إذا اعتددنا بالموقف لدى كل من الشاعرين ؛ على الرغم من أن شوقى قد تأثر بالبحترى فى بعض الصور ؛ وفى استلهام روح الموضوع العامة .

وقد غاب عن النقاد الذين وازنوا بين القصيدتين السابقتين معنى الموقف، كما

غاب معنى الموقف كذلك عن قدامة بن جعفر حين قرر أن الرثاء والمدح شيء واحد ، فقال : « ليس بين المرثية والمدحة فصل إلا أن يذكر فى اللفظ ما يدل على أنه لهالِكٍ .. وهذا ليس يزيد فى المعنى ولا ينقص منه[16] » . وفى هذا الكلام غَفْلة تامة عن الموقف ، إذ إنه على الرغم من أن الرثاء مدح لهالك ، فالموقفان مختلفان فى البواعث النفسية ، وما يترتب عليها من تخير المعانى ، ومن طرق الصياغة ، ومن الشعور العام الذى يتجلى فيه طابع القصيدة .

وما ذكرنا الأمثلة السابقة – وهى من باب الموازنات الأدبية فى داخل الأدب الواحد – إلا ليتضح الفرق بين الموقف والموضوع ، وليظهر الخطأ فى خلط كل منهما عند النظر إلى العمل الأدبى فى ناحية الصور وصياغتها الفنية .



(١٦) قدامة بن جعفر : نقد الشعر ، ص ٥٩ .

٢ معنى الموقف العام
فى النقد الحديث

أما الموقف فيما يتطلبه من جوانب فنية ، فى أجناس الأدب الموضوعية ، من ملحمة وقصة ومسرحية ، فستتحدث عنه بالتفصيل ، بعد أن نشرح المعنى العام الحديث للموقف فى ذاته .

ويقصد الكاتب بالضرورة – فى تلك الأجناس الأدبية الموضوعية – إلى تصوير نوع محدد من الصلات الاجتماعية بين مجموعة صغيرة من الناس ، ممثلة فى شخصياته الأدبية التى يعرضها . وفى هذا التصوير تتضح علاقات بعض شخصياته ببعض حول أمر تختلف نظرتهم إليه ، فيتولد عن هذا الاختلاف نوع من الصراع ، صراع يكاد يكون خارجياً محضاً فى الملحمة ، ونفسياً اجتماعياً فى المسرحية والقصة . وينتهى هذا الصراع – من وجهة نظر المؤلف – إلى نهاية تؤدى إليها طبيعة الصراع ، وهى ذات دلالة حيوية معقدة .

ويصور الكاتب – فى هذه الأجناس الموضوعية – عالماً صغيراً يقتطعه من العالم الكبير . وفى هذا العالم الفنى الصغير لا يمكن أن يظهر الإنسان معزولا عن سواه ، أو محصوراً فى نطاق ذاته ، إذا توافرت الأسس الفنية التى يكون بها الخلق الأدبى مكتملا ، شأنه فى ذلك شأن الإنسان فى العالم الكبير ، على اختلاف الصلات بين هذه الشخصيات الأدبية ، واختلاف طبيعة ما ينتج عن صدامها فى العمل الأدبى من الناحية الاجتماعية ، على نحو ما يرى الكاتب ، ثم من الناحية الفنية المرتبطة بالمذاهب الأدبية .

فمثلا شخصية «عطيل» فى مسرحية : عطيل ، لا نفهمها من سلوك عطيل وحده ، ولكن نفهمها من خلال شخصية « ياجو » وشخصية « ديدمونا » ، ووالدها « برابانتيو » ثم الشخصيات الأخرى فى المسرحية ، على الرغم من أن عطيل هو محور المسرحية وبطلها . ذلك أنه مشترك معهم فى الموقف الذى يربط بينهم و يرزحون تحت عبئه ، ويتصارعون فيه معاً . حقًا لكل شخص فى المسرحية والقصة – كما هو العالم كذلك – خُلق خاص ، وطبيعة متميزة ، ينفرد بهما عن غيره ، ويمكن للدارس أن يتعرف عليها نظريًا على حدة ؛ ولكنه بالنظر للموقف لا يمكن أن ينفرد عن سواه ، بل يتضامن مع القوى التى يتفاعل معها ، ويتحدد بها جهده ، على نحو ما يشعر هو بها ، كما أنه يكتشف من خلالها ذات نفسه ، ويسير بها فى حركة دائبة نحو المصير الفاصل بالنسبة له ، وبالنسبة للآخرين المشتركين معه فى نفس الموقف ، وفيهم يتمثل عالمه الصغير. وكل شخصية من الشخصيات الأدبية تمثل قوة من القوى . وهذه القوى – فى تصارعها مجتمعة – هى التى ترسم البنية العامة للمسرحية . وكل شخصية فى المسرحية تسير على حسب طبيعتها الخاصة بها ، والتى منحها الكاتب إياها ، ولكن فى حدود الوظيفة الفنية لها ، وهى التى تبين عنها صلاتها مع الشخصيات الأخرى ، حباً أو بغضا ، وولاء أو سخطا ، وتعاونًا على البناء أو فرقة ، كما تبدو فى العالم الفنى الصغير صورة لما يزخر به العالم الفنى الكبير[١] .

وقد أصبح الموقف – فى معناه الحيوى العام – من الاصطلاحات الفلسفية فى العصر الحديث ، عن طريق الفلسفات الوجودية . ومعناه علاقة الكائن الحى ببيئته وبالآخرين فى وقت ومكان محددين . وبهذه العلاقة يكشف الإنسان عما

---

(١) Etienne Souriau: *Les Deux Cent Mille Situations Dramatiques*, Paris, 1950, lére Partie, et P.167-171.

يحيط به من أشياء ومخلوقات ، بوصفها وسائل أو عوائق فى سبيل حريته . ولا سبيل إلى اتخاذ موقف إلا بمشروع يقوم به الفرد ؛ مرتبطاً بما يحيط به من عوامل ، يتجاوزها بمشروعه إلى غاية له يحاول بها التغيير من حالته الحاضرة . وهذه العوامل – مهما كانت درجة تعويقها – هى التى تحدد مشروعه ، وتكشف عن حريته . ويجب أن تتحدد هذه الحرية بتلك العوامل . فلا يصح أن تبلغ الحرية فى مشروعها درجة الوهم ، كما إذا كوّن العبد لنفسه – وهو فى القيد – مشروع تملك ثراء سيده ، بدلا من مشروع نجاته وتحرره ، كما لا يصح أن تضعف تلك الحرية إلى درجة السلبية ، فتقف دون التفكير فى تغيير الحالة الراهنة . فالموقف يتألف من عوائق ومن مقاومة لها فى وقت معاً . وبه يكون الإنسان فى تغير دائب تبعًا لمشروعه وما يبذله من جهد فيه . وفيه يتحقق وجود المرء عن طريق العمل والصراع ، بوجوده فى حالة ما ، وتجاوزه هذه الحالة فى وقت معا . فما الوجود الإنسانى المشروع سوى وجود فى موقف[٢] .

وفى هذا يتحقق الوجود الحيوى الذى يصفه الوجوديون فى فلسفاتهم كما ينبغى أن يكون لدى كل امرئ يريد أن يعيش حياته فى مجتمعه إيجابيا عاملا .

والتعريف السابق يتضمن المعانى التى تربط الموقف – فى المسرحية أو القصة – بالموقف فى الحياة ، على ما بين الموقف الفنى والموقف الحيوى بعد ذلك من فروق تقتضيها طبيعة المواقف الجمالية فى المسرحية والقصة .

وعلى الرغم من ذلك تقوم العلاقات بين الشخصيات فى العمل الفنى كما تقوم فى الحياة ، وبها تتحدد معانى الوجود والناس لدى تلك الشخصيات . وهذا هو **الموقف العام**. ولا يتحدد هذا الموقف العام حق التحديد إلا على أساس

(٢) J. - P. Sartre: *L'Etre et le Néant*, P. 633-638.

القوى الوظيفية لكل شخصية من الشخصيات الأدبية المعروضة فى العمل الفنى ، فى أنواع سلوكها الخاصة تجاه ذلك الموقف وكل قوة من هذه القوى الوظيفية المتصارعة يتمثل فيها موقف كل شخص على حدة . وهذا هو الموقف الخاص الذى لا يمكن فهمه حقا إلا فى ضوء الموقف العام .

وبعد ذلك لابد أن نلحظ الفرق بين موقف المرء فى حياته العملية ، وموقف الكاتب تجاه شخصياته التى يصورها . فإن المرء فى الحياة العملية يجابه الواقع بسلوك إيجابى مباشر يحقق فيه ذاته فى صلاتها المتعددة مع الآخرين وبوساطتهم ، وهو يفشل حتما إذا تمرد عليهم أو نشد لنفسه الحرية على حساب حرياتهم ، أو هرب من تبعاته تجاههم ، على حسب ما يفرضه عليه مجتمعه ووطنه وعصره . وتتكشف بذلك جميع المسائل الأخلاقية والاجتماعية التى تتصل مباشرة بالموقف الحيوى لكل امرئ على حدة .

وأما الكاتب فلا يتطلب منه بحال أن ينقل هذا الموقف كما هو إلى الأدب ، لأنه فى هذه الحال لا يكون كاتبا . وعليه أن يختار من بين الأحداث والأشخاص ، بحيث يوحى عمله بما يريد ، دون ضرورة تقيده بتصريح مباشر ، بتصويره – مثلا – لأحداث بطولة أو لمسلك خلقى قد يصم عمله الأدبى بوصمة الوعظ الخطابى أو النصائح الصريحة ، أو الاعترافات الذاتية التى ليس لها تبرير موضوعى . وفى هذا يقرب معنى الموقف من معنى « المعادل الموضوعى » على حسب ما يرى « إليوت » . بل إن « إليوت » يجعل المعادل الموضوعى مرادفاً للموقف فى عبارته فى كتابه : « الغاية المقدسة » . إذ يقول : « الطريق الوحيد للتعبير عن الانفعال فى صورة فنية ينحصر فى العثور على معادل موضوعى ، وبعبارة أخرى : على مجموعة من الأشياء ، أو على موقف Situation ، أو على سلسلة من الأحداث تكون بمثابة صورة للانفعال الخاص ، بحيث متى

استوفيت الحقائق الخارجية التى يجب أن تنتهى إلى تجربة حسية ، فإن الانفعال يثار إثارة مباشرة[٣] ».فالعلاقة بين الموقف ومغزاه – فى العمل الأدبى – ليست صريحة ولا طردية دائما ، بل قد تكون عكسية[٤] ..

وعند الكلاسيكيين غالبًا ما يصور البطل الخير ، يخطئ خطأ تقع عليه تبعته ، ولكنه فى جوهر خلقه نبيل . وتنعكس هذه النظرة لدى شوقى حين يقدم مسرحية : « مصرع كيلوباترا » بوصفها :

« حوادثا قديمة الميلاد
فضن عن الملوك والقوّاد
وصرن وحى شاعر وشادى
وفتنة اليراع والمداد
يعطفْنَ كل طيب الفؤاد
تهزة فجيعة الأمجاد
وروعة المقادر البعاد .. »

وهذه البطولة المتمثلة فى شخصيات أرستقراطية تجاوزتها الآداب منذ الرومانتيكيين ، فلم يَكنْ هؤلاء يصورون أمجاد النبلاء ، بل أخذوا يصورون بؤس الطبقة الوسطى ، ويلقون عبء شرها على المجتمع . ومن بعدهم أتى الواقعيون ومن وليهم من أصحاب المذاهب الأدبية ، ليصوروا الدركات الدنيا للمجتمع

---

(٣) T. S. Eliot: *Sacred Wood. 1928, P. 100.*

(٤) انظر أيضاً : Simone de Beauvoir : *Pour Une Morale de J'Ambiguité.*

وللنفس البشرية ، لا إغراء بالشر كما قد يتوهم ، ولكن ليقف القارئ موقف المتدبر لخطر هذا الشر . وهذا التصوير الواقعي للشر مرتبط بثقة الكاتب فى الجمهور ، حين يترك له مهمة التمييز بين الواقع ودلالة هذا الواقع ، بين المأساة كما هي وإرادة التخلص من براثنها على حسب وعيه المستنير ؛ بين المادة الغفل التى تشد المرء نحو الأدنى والإرادة الحرة المتعالية التى تتخذ موقفا آخر بوقوفها على جلية أمرها ، مع الإحاطة بما للواقع من كثافة وتوعد ، ومع ما فى إرادة الجمهور الحريص من صبر ومثابرة وكفاح ضد استلاب الواقع لشخصيته . فمثلا : كافكا (١٨٨٣ - ١٩٢٤) فى قصته : « القصر » - وقد صدرت بعد موته عام ١٩٢٦ - يصور مساوئ عالم إقطاعى ، وبطلها جوزيف كافكا ، وموضوعها أن مساحا من مساحى الأراضى - هو كافكا - يصل ذات مساء إلى قرية يحكمها أمير نبيل غريب الأطوار ، ذو سلطان أعمى على رعاياه . ويحاول هذا المساح أن يزاول عمله فى القرية ، ولكن تبوء محاولاته بالفشل ، بسبب الأمير وحاشيته . ويفقد إلى جانب ذلك حب « فريدا » الفتاة التى كانت أمله الوحيد . وفى شبه إغماءة يتعرفه أحد رجال الحاشية ، ويقف على طيب طويته ، فيعده بالسعى له لدى الأمير ، ولا يعى كافكا - فى حالته من الإعياء - ما يقوله ذلك الرجل . وفى احتضاره يخبره أهل الجزيرة بأنه قد تم له السماح بمباشرة عمله فى القرية ، ولكن بعد فوات الأوان . ويبدو فى هذه القصة صراع الإخفاق ، وهى قضية حبيبة إلى نفس كافكا . ويعلق عليها أحد النقاد الغربيين بأن كافكا « اقتصر على تصوير الجحيم الرأسمالى . فهل ينصح كافكا بالنكوص دون الثورة ؟ كلا ؛ كما أنه لا ينصح بها . إنه يقتصر على تقرير سحق الإنسان الفرد وسط المجتمع . وعلى القارئ أن يستخلص النتائج » .

فللكاتب فى عمله أن يصور الضمير البائس ، والمصائر المخدوعة ، ومواطن

الإخفاق ، ليستخلص الجمهور المستنير « الحبة الطيبة من أكوام الأحداث الخبيثة » – على حد تعبير سارتر فى مؤتمر الكتاب فى موسكو ، فى يوليو عام ١٩٦٢ – وقد صور الأستاذ نجيب محفوظ فى قصصه الأولى – مثل: بداية ونهاية ، وخان الخليلى ، وزقاق المدق – ما يهدد الطبقة البرجوازية المصرية من شرور وانحلال قبيل الثورة الحاضرة ، وكان موقفه فيها يشبه إلى حد كبير موقف بلزاك والواقعيين الأوربيين تجاه البرجوازية الأوربية ، وقد عابه لتصويره الشر بعض من لا يميزون بين موقف الكاتب العملى فى حياته وموقفه الفنى فى شخصياته التى يصورها .

* * *

وبعد أن شرحنا المعنى العام للموقف ، وبينا الفرق بين الموقف الحيوى فى واقع الحياة والموقف الفنى للشخصيات الأدبية ، ننتقل إلى النقاط التفصيلية الفنية لدراسة المواقف ، فنتعرض للفرق بين الموقف الملحمى والموقف المسرحى أو القصصى . ثم نبين صور الموقف الأدبى فى حالاته وصوره المختلفة ؛ ثم معنى أدب المواقف كما فهم حديثا ، ضاربين لكل ذلك أمثلة مقارنة إجمالية .



٣ الموقف الملحمي والموقف الدرامي أو القصصي

معلوم أن الملحمة[1] سابقة في الوجود على المسرحية ، وأن القصة في معناها الفني قد تأخر ظهورها إلى أواخر القرن الثامن عشر الميلادى . وقد رأى أرسطو -

(١) اصطلح في الآداب العالمية على أن الملحمة قصة بطولة تحكى شعراً ، وتحتوى على أفعال عجيبة . وحوادث خارقة . وفيها يتجاوز الوصف مع الحوار وصور الشخصيات والخطب ، ولكن الحكاية هي العنصر الذى يسيطر على ما عداه ؛ على أن الحكاية لا تخلو من الاستطرادات وعوارض الأحداث : وهى فى ذلك تفترق جوهرياً عن المسرحية أو القصة في معناها الحديث . ولم تزدهر الملحمة إلا فى عهود الشعوب الفطرية حين كان الناس يخلطون بين الخيال والحقيقة ، وبين الحكاية والتاريخ . وفى الملاحم يتغنى الشعب بآيات بطولة أسطورية تتصل بعقيدة الشعب أو بوطنيته . وللملحمة أصل تاريخى ، ولكنه مختلط بالأساطير والخرافات والعجائب ، وغارق فيها . وفيها تنشد الشعوب الفطرية مثلها الأعلى فى ماضيها . وفيها تظهر بطولة الفرد يمجدها الشعب الذى يظهر لا وزن له أمام البطل ، فلا يذكر إلا بمناسبة ذكر الضحايا التى يسحقها البطل ، أو كأنه أدوات لعظمة ذلك البطل . فحرب طروادة سببها خطف هيلين امرأة منلاوس ، وموضوعها غضب أخيليوس ونتائج هذا الغضب . والبطل يعتزل الحرب الوطنية لاغتصاب أجاممنون لأسيرته «بريزيس» ، ويأبى أن يعود للحرب - فى حين يعانى جيشه الهزائم - إلا على أثر قتل صديقه باترو كلوس . والأبطال فى الملحمة ذوو نفوس قوية ، ولكن صورهم ساذجة تتجاوز فيها الغلظة والعنف مع الرحمة . فبعد أن يقتل أخيليوس هكتور يعتزم التمثيل بجثته ورميها للكلاب ؛ ولكن سرعان ما يرق حين يتقدم إليه الشيخ بريام ، والد هكتور ، فيبكى ، ويسلمه جثة ابنه . وكل قوة فى الملحمة شخصة فى صورة آلهة أو قوى غيبية : فالصاعقة جوبيتر ، والبحر نيبتون ، والنار فولكان ، والحب فينوس . وتلك سمة من سمات العقلية الفطرية . وأهم ملحمتين فى تاريخ الآداب العالمية هما:ملحمة الإلياذة ، وملحمة أوديسا ، لهوميروس . وفى العصر الحديث قد ماتت الملاحم فى مفهومها القديم . وفى الأدب العربى لم توجد الملاحم إلا فى الأدب الشعبى ، كملحمة « الزير سالم » ، وهى مأخوذة عن حكاية مهلهل بن ربيعة فى حرب البسوس ، وكملحمة أبى زيد الهلالى ، والظاهر بيبرس ... وليس هنا مجال شرح تطور مفهوم المأساة ، وبيان أسباب موتها فى الآداب العالمية .

من قديم – أن المسرحية تطورت عن الملحمة . وليس همنا الآن الوقوف لتحقيق هذه المسألة . وإنما يهمنا بيان الفرق فى الموقف بين الملحمة والمسرحية ، لأن الخلط بين الموقف الملحمى والمسرحى – ونظير المسرحية القصة – يؤدى إلى ضعف فى البناء الفنى ، وقصور فى فهم معنى المسرحية أو القصة ، وهو ما يتحاشاه كبار الكتاب . وكثيراً ما يتراءى هذا الخلط لدى بعض كتابنا المعاصرين ، ولهذا نرى أن نجلوا هذا الأمر كما فهمه النقاد والكتاب العالميون ، لنتبين بعد ذلك أثره فى إنتاجنا الأدبى وفى توجيه هذا الأدب .

ولا جدال فى أن الملحمة أدنى فى درجتها الفنية من المسرحية والقصة . ولا شك كذلك فى أن كثيراً من المسرحيات ، وبخاصة فى الأدب اليونانى والرومانى ، ثم الكلاسيكى – وكذلك القصص فيما بعد – قد أخِذَتْ شخصياتها عن الملحمة ؛ وإذن ، لا فصل بين شخصيات الملحمة وشخصيات المأساة من حيث هى شخصيات . فكثيراً ما أخذ مؤلفو المأساة أبطال مآسيهم عن الملاحم ، غير ملومين ؛ ولكن الفرق بين الملحمة والمأساة إنما هو فى الموقف . فلا ينبغى أن يقوم جدال فى أن هناك فروقاً فاصلة بين الموقف فى الملحمة والموقف فى المأساة ، بحيث تتغير السمات الفنية والإنسانية للشخصيات المأسوية إذا انتقلت من الملحمة إلى المأساة .

ومرد الاختلاف « فى الموقف » إلى طبيعة الجنس الأدبى ودرجة رقيه الفنية فى سلم الأجناس الأدبية . ومن هذا الجانب كانت المأساة أرقى من الملحمة فى تاريخ تطور الأجناس الأدبية . ذلك أن الملاحم كانت أول مظهر لخروج الآداب من المجال الدينى – أدب المعابد ذى الطابع الدينى المحض – إلى المجال الإنسانى . ثم مثلت المأساة المرحلة التالية فى توغلها فى الطابع الإنسانى . وفى الملاحم حلت عبادة الأبطال محل عبادة الآلهة ، فكانت أعمال الأبطال مثار إعجاب يبلغ درجة

التقديس . ووقفت الملاحم عند تصوير هذا الإعجاب . حقًا كانت تذكر فى الملاحم بعض وجوه الضعف الإنسانى ، ولكن على طريقة ملحمية أيضًا ، لأنها لا تؤثر فى مصير أولئك الأبطال الملحميين . فأجاممنون – فى الإلياذة – معجب بنفسه ، مستأثر ، متردد ، تخور عزيمته أحيانًا ، ويحس هو نفسه بخطئه ، وكذلك أخيليوس ، فهو ذو مزاج حاد يفوق فى حدته مزاج أوديبوس ، وذو أثرة كذلك ؛ وبالغ القسوة فى مسلكه فى أكثر الأحيان : ولكن مظاهر هذا الضعف الإنسانى الذى به يفترق البطل عن الآلهة الوثنية ، ليس لها نتائج مباشرة فى مصير البطل فى الملحمة ، فيعود أجاممنون ظافراً رغم أخطائه ، كما أن موت أخيليوس ليس نتيجة خطأ أو ضعف فى مسلكه الخلقى ، فليست مظاهر الضعف الإنسانى فى الملحمة مجال دراسة ، أو محوراً فنياً تترتب عليه نهاية العمل الفنى ، فى حين تصبح هذه الأخطاء – أو هذه المظاهر لضعف الإنسان – هى مجال الدراسة فى الموقف المأسوى . فالفارق الجوهرى بين الملحمة والمأساة لا يصح أن نتطلبه فى الحدث من حيث هو حدث ، ولا فى الشخصيات من حيث هى شخصيات ، ولكن «فى الموقف» . ولنأخذ مثلا يوضح هذا الفارق .

فأجاممنون بطل الملحمة يظل بطلاً على الرغم من نقائصه التى لا أثر لها فى مصيره ، إذ يعود مظفراً فى ملحمة (هوميروس) : الإلياذة . فأخطاؤه ليست تكفيرية ، بل مظاهر ضعف إنسانية عامة لا تشغل جوهر العمل الملحمى . ثم كان أجاممنون نفسه بطلا لمأساة تحمل اسمه للشاعر اليونانى : أيسخيلوس (٥٢٥ – ٥٥٦ ق . م) . وتبدأ هذه المأساة بعد انتهاء حملة طروادة التى كانت موضوع الملحمة السالفة الذكر . وفى المأساة أصبحت الحملة ونتائجها محل دراسة إنسانية . وبذلك صار الموقف دراميًا فى النظر إلى أعمال البطل ، وفى صلاته بغيره ، وفى النهاية المترتبة على الموقف . ففى مطلع هذه المأساة ، بعد أن يتبين

الحارس – من فوق قصر أجاممنون بن أتريوس – إشارة المشعل من بعيد ، وهى الإشارة المؤذنة بانتهاء حرب طروادة وبعودة أجاممنون ، نشهد الجوقة تنشد ، وتوضح فى نشيدها أخطاء البطل المظفر ، وهى الأخطاء التى سيكفر عنها فى المأساة ، على حين لم يكن لها أثر فى مصيره فى الملحمة ؛ تقول الجوقة متحدثة عن أجاممنون :

« وهكذا أصار قلبه فولاذاً . فيوماً
يشجع على حرب من أجل امرأة فاسقة ،
ويومًا يغتال ابنته ،
ومن دمها المهراق يقدم
قربانًا ، ليتعجل مسير الفن فى طريقها !
وهؤلاء المتحكمون فى الدماء المتحرقون للحرب ،
قد أغلقوا عيونهم وقلوبهم ، ولم يعيروا سمعًا أو التفاتًا .
لصوت الفتاة[٢] فى توسلها ، قائلة :
« رحمة بى يا أبى ! » ؛ ولا لصلواتها ،
ولا لعمرها الغض النضر .
وهكذا حين رُتِّلت ألحان التضحية .

(٢) هى إفيجينيا ابنة أجا ممنون ، وكانت الآلهة قد أرسلت رياحاً معوقة لإبحار الأسطول اليونانى إلى طروادة ، حين اعتزم الأسطول الرحيل للانتقام من الطرواديين على أثر خطف باريس الطروادى لهيلينة امرأة منلاوس . والشاعر يقصد بالمرأة الفاسقة هيلينة التى هربت من منزل زوجها ، وكانت بذلك سبباً فى إراقة دماء الأبرياء .

أمر أبوها جماعة شباب الكهان .
ليرفعوها ، كعنزة مسكينة فوق المذبح الحجرى .
من حيث كانت راقدة فى أثوابها ،
غارقة فى غيبوبة كاملة :
أمرهم أن يلجموا شفتيها اللطيفتين ،
لئلا تَنِدَّ منها لعنة على بيت أتريوس وذريته » .

ثم سرعان ما نكتشف عقب ذلك خطأ آخر لأجا ممنون فى علاقته بزوجته التى غاب عنها عشر سنين ، وهو أنه قاد معه إلى منزل الزوجية الأسيرة : « كاساندرا » الطروادية بنت بريام . فأضاف بذلك إلى حقد زوجته عليه ، فقتلته متعاونة مع عشيقها « أيجستوس » . وأيجستوس هو ابن أخى أجاممنون ، المسمى : أتريوس . والأسرة كلها أسرة « بيلوبس » كانت قد حلت عليها لعنة الآلهة من قبل ، فأخذ بعض أفرادها يكيد لبعضها الآخر ، بالخيانة الزوجية أو القتل . فإلى جانب الأخطاء الإنسانية يظهر سلطان القَدَر ، والمشاركة الأسرية فى الإثم ، وهى خاصة بالعقائد الدينية اليونانية . وفيها أن الإنسان يؤاخذ بذنب آبائه ؛ ولكن أخطاء البطل كلها – إرادية كانت أم قدرية – أخطاء تكفيرية ، أى يترتب عليها المصير ، فهى وحدها محور التصوير الفنى ، وحولها يتبلور الموقف المأسوى . وهذا جوهر الإدراك الأدبى للموقف فى المسرحيات ، كما اتضح فى المأساة اليونانية .

وقد اتضح هذا الفرق بين الموقف المأسوى والملحمى – فى نقد أرسطو أولا – دون أن يربطه أرسطو بمعنى الموقف كما نفهمه الآن . ذلك أن نقد أرسطو تمثلت

فيه خصائص المأساة ، فى موقفها الفنى ، وإن يكن الموقف المأسوى قد تطور بعد أرسطو ، وبلغ قمة تطوره فيما بعد ، وأخذ يسرى على الموقف القصصى ما سرى من قبل على الموقف الدرامى .

ولابد أن نتتبع هذا التطور – فى فهم الفارق السابق بين الملحمة والمأساة – كما كان عند أرسطو ، وعند الكلاسيكيين ، ثم فى المذاهب الأدبية الحديثة منذ الرومانتيكيين .

١ – الموقف المأسوى فى نقد أرسطو : نفذ أرسطو بعبقريته إلى التفريق الجوهرى بين الموقف فى الملحمة والموقف المأسوى فى مسرحيات عصره . وفى هذا التفريق يظهر فضل المأساة على الملحمة . على الرغم من أن الموقف فى عصره لم يكن من الألفاظ الفنية أو الفلسفية . فلم يكن تفريق أرسطو بين هذين الجنسين الأدبيين تحت اسم الموقف ، ولكن يجب أن نضعه كذلك ، ليتسنى لنا فهم تطور المسرحية فى ضوء هذا التفريق بعد أن استقر معنى الموقف – جماليًا وفلسفيًا – فى النقد العالمى الحديث ؛ وليتاح لنا أن نصل – بعد – إلى نتائج فى دراستنا المقارنة لتقويم الإنتاج الأدبى وتوجيهه .

لم يذكر أرسطو إثارة شعور الخوف والرحمة حين تحدث فى الملحمة،فى حين قصرهما على المأساة . وليس معنى ذلك أن الملحمة لا تثير شعوراً،ولكنه شعور الإعجاب بالبطولة وتمجيد الأبطال ، وهو شعور يستثار بالبنية الفنية التى يتطلب فيها أرسطو الوحدة العضوية أيضًا ، وإن تكن هذه الوحدة مرنة فى الملحمة ؛ إذ تسمح بحكاية الأمور غير المعقولة ، وَبَثٍّ أحداث عارضة تتخلل الحدث الأصلى . وهو ما لم يجزه أرسطو فى المأساة .

ويختلف أرسطو عن أستاذه أفلاطون فى هذه المسألة اختلافًا جوهريًا . ولهذا

الاختلاف دلالة عميقة فيما نحن بسبيله من الموقف فى كل منهما . فأفلاطون يفضل الملحمة على المأساة ، لأن الملحمة تصور الفضائل والبطولة ، ويقف الجمهور على ذلك فى يسر ، لأن موضوعها الأبطال الخيرون . ويعيب أفلاطون على هوميروس أنه أورد بعض نقائص الأبطال [على الرغم من أنها لم تترك أثراً فى مصير هؤلاء] لأن هوميروس كان مصدر شعراء المآسى التى عرضوا فيها نقائص الأبطال [٣] .
ومن المآخذ الجوهرية لأفلاطون على المأساة أنها تعرض الخيرين ينتقلون من السعادة إلى الشقاوة كما تعرض الشريرين سعداء . وفى هذا تظهر محاكاة الشعراء الرديئة فى نظر أفلاطون . وهى من الأسباب التى حمل بها على الشعر جملة [٤]. ذلك أن العدالة المتوافرة للخيّرين هى وحدها التى تجعل المرء سعيداً . فأفلاطون يرى أن شعراء المآسى يسيئون فى محاكاة الحقيقة حين يظهر فى محاكاتهم أن من الممكن أن يصير الشرير سعيداً والخير شقياً . وعنده – كما عند أستاذه سقراط – أنه « ... لا شىء من الشر يمكن أن يحدث للإنسان الخيِّر ، لا فى هذه الحياة ولا بعد الموت » [٥] . وفى كل ذلك ينظر أفلاطون إلى المشاعر التى تثيرها المأساة نظرة تجريدية فى صلة هذه المشاعر بالعدل ، ونظرة ميتافيزيقية فى صلتها بالدين والخير والحياة الأخرى . ونظرته هذه المباشرة – متخلفة فى مفهوم الأدب الحديث – من حيث صلة المشاعر بما يحكى المؤلف مباشرة فى المأساة دون ما يترتب عليها ويستلزمها عقب ذلك . ولكن نظرات أفلاطون هذه – على الرغم من ذلك – تكشف لنا فى مغزاها عن الفرق العام بين الموقف فى الملحمة والموقف فى المأساة ، وهو فيها جميعاً صادر عن وجهة نظره الخاصة التى لم تعد لها قيمة فنية .

(٣) أفلاطون : الجمهورية ، ٣ ، ٣٩٧ر ، ٢ ، ٣٧٧ ب .

(٤) موقف أفلاطون من الشعر والشعراء ، انظر كتابنا : «المدخل إلى النقد الأدبى الحديث» ص ٣٥ – ٤٥ وما به من مراجع .

(٥) Plato : *Apology*, 41 d.

ويخالف أرسطو أستاذه . وكأنه يرد عليه بشرحه لطبيعة الشاعر التى تثيرها المأساة ، معتمداً على الحقائق النفسية ، وعلى الوظيفة الفنية لمقومات الحكاية العضوية ثم على الشخصيات التى تظهر فيها فى نطاق ذلك الإطار الفنى . ويقرر أرسطو أن بطل المأساة يجب أن يكون كريم الخلق . ويمكن أن تكون الشخصيات الثانوية ذات خلق غير نبيل ، بشرط أن تدعو الضرورة الفنية إلى ذلك(٦) . وللموقف المأسوى – كما هو فى نقد أرسطو – صلة وثيقة بالخطأ ، أو ما يسمى باليونانية: هامارتيا ، وصلة بخلق الشخصيات المأسوية فى موقفها .

وفى الفصل الثالث عشر من كتاب : « فن الشعر » ، ينفذ أرسطو إلى صميم المسألة التى نحن بسبيل بحثها . وذلك الفصل بمثابة رد بليغ على أستاذه أفلاطون . ذلك أن أرسطو يقسم الشخصيات إلى قسمين : خيرة وشريرة ، كما يجعل المصير نوعين : إما إلى الشقاء وإما إلى السعادة . أما انتقال الخيرين إلى السعادة فإنه لا يمكن أن يخلق مأساة تثير رحمة أو خوفا . وقد يكون فيه إرضاء لعاطفة محبة الإنسانية ، أو العدل (وهو موقف ملحمى فى جوهره) ، ولكنه فى ذاته غير مأسوى . ولهذا حذفه أرسطو ولم يذكره(٧) . بقى بعد ذلك الشخص الخير الذى ينتقل من السعادة إلى الشقاوة ، والشرير الذى ينتقل إلى السعادة من الشقاوة.

ويرى أرسطو أن هذه الشخصيات جميعاً لا تدخل فى المأساة المثلى فى نظره . ذلك أن المأساة غايتها إثارة شعور الخوف والرحمة . والخوف أساسه حصول الكوارث لمن يشبهوننا . فإذا حدثت الكوارث لشرير ، فإنها لا تثير فينا خوفا . وكذلك الرحمة أساسها البائس غير المستحق للبؤس .

---

(٦) أرسطو : فن الشعر ، الفصل الخامس .

(٧) *Cerald F. Else : Aristotle's Poetics, the Argument,* Cambridge, 1957, p. 651-652.

يقول أرسطو : « فمن البين أولا أنه يجب ألا يظهر فيها (فى المأساة) الأخيار منتقلين من السعادة إلى الشقاوة (فهذا مشهد لا يثير الخوف والرحمة،بل يثير الاشمئزاز) ، ولا الأشرار منتقلين من الشقاوة إلى السعادة (فهذا أبعد الأمور من طبيعة المأساة ، لأنه لا يحقق أى شرط من الشروط المطلوبة . فلا يوقظ الشعور الإنسانى ولا الرحمة ولا الخوف) ، ولا اللئيم العنصر يهوى من السعادة إلى الشقاوة ، فمثل هذا قد يثير عاطفة محبة الإنسانية Philanthropic ، ولكن لا يثير الرحمة ولا الخوف أبداً[8] .

فعند أرسطو أن إثارة الشعور بالعدالة والخير ، كما فى انتقال الخير إلى السعادة ، وكذلك إرضاء الشعور بمحبة الإنسانية فى انتقال الشرير إلى الشقاء كلاهما لا يخلق موقفًا مأسويًا .

فأساس إثارة الشعور المأسوى إنما هو فى تراسل المشاعر بين الجمهور وأشخاص المأساة ، وبه يثار شعور الخوف على البائس غير المستحق لبؤسه وكذلك شعور الرحمة نحوه ، لأنه يشبهنا . فجزاء هذا البائس غير عادل (أى لا خلقى) ، ولكن أثره – فى نفس القارئ أو المشاهد للمسرحية – خلقى ، عن طريق توحد الجمهور مع الشخصيات فى المشاهد . فينتج عن هذا التوحد المثير للخوف والرحمة « حكم فكرى » يصدر عن المشاعر التى تثيرها بنية الحكاية وشخصياتها فنياً . وهذا هو الجانب العقلى المتسق مع ما يثار فى المأساة من شعور . فليس فى المأساة اضطراب وبلبلة للمشاعر – كما زعم أفلاطون – أو ترضية لها – كما فى الموقف الملحمى لدى الجمهور الملحمى – ولكن فيها إثارة من

(٨) أرسطو : فن الشعر ، ف ١٣ ، ١٤٥٢ أ – ١٤٥٢ ب س ٤ .

جانب فكرى ، به ينتج عن الجزاء – اللاخلقى – تطهير خلقى[٩] .

وإذا كان الأمر كذلك فى الموقف المأسوى وصلته بالخلق المثار ، فمن البطل المفضل فى المأساة عند أرسطو ؟ يقول أرسطو فى الفصل الثالث عشر من كتابه : « فن الشعر » : « بقى ، إذن ، البطل الذى هو فى منزلة بين هاتين المنزلتين . وهذه حال من ليس فى الذروة من الفضل والعدل من جهة ولكنه من جهة أخرى **يعانى تغير مصيره إلى الشقاء**، لا لؤم فيه ولا خساسة ، بل لخطأ ارتكبه ... ». فهذا الخطأ ، أو ما يسمى باليونانية : « هامارتيا » ، أهم فارق يفصل بين موقف البطل فى المأساة وموقفه فى الملحمة على ما يرى أرسطو . فبطل المأساة إنسان من الناس ، يعانى أكثر من غيره ، ثم هو يشبهنا . فلا يعلو علينا كثيراً فيثير ما يصيبه من سوء تقززاً واشمئزازاً ، ولا يكون عادياً جداً فلا نهتم بعرضه علينا ، ويفهم من كلام أرسطو أن بطل المأساة يكون أقرب إلى الأعلى منه إلى الشخص المتوسط . فهو يقول فى « فن الشعر » : « ويكون (البطل) ممن ذهب سمعهم فى الناس وترادفت عليهم النعم »[١٠] . ولكن أرسطو لا يعتد بهذا قاعدة جامدة، بل يؤكد دائمًا ضرورة مشابهة البطل المأسوى لنا . ولهذا التوكيد صلة بالخطأ الذى يذكره أرسطو قائلا[١١] : « وأن يكون ثمة تحول من السعادة إلى الشقاوة ، لا من الشقاوة إلى السعادة ، تحول لا ينشأ من اللؤم والخساسة (فى طبع البطل) ،

---

(٩) Geralde F. Else, *OP. cit, p. 367-375.*

وليس قصدنا هنا شرح التطهير الأرسطى ، لأنه يبعد بنا عن المسألة التى نبحثها ، انظر فى هذا التطهير مثلا ، كتابنا : النقد الأدبى الحديث .

(١٠) أرسطو : فن الشعر ، ١٤٥٣ اس ١٠ .

(١١) الموضع نفسه س ١٢ وما يليه .

بل عن خطأ شديد يرتكبه بطل مثل الذى ذكرنا (أى شبيه بنا) أو خير منه ، لا أسوأ » .

وينقسم النقاد العالميون فى فهم « الخطأ » أو « الهامارتيا » الأرسطية إلى قسمين : فمنهم من يرى أنها خطأ فكرى أو خطأ فى الحكم من جهة البطل ، حين يتصرف – على حسب حكمه على الفعل الذى يأتيه فى المأساة – من وجهة نظره . وآخرون يرون أنها خطأ خلقى ، أو خطيئة ، أى إثم أو نقيصة . ومما يزيد الأمر صعوبة أن كلمة : « هامارتيا » اليونانية تصدق – لغة – على كلا المعنيين السابقين . ولتحديد المعنى الذى يريده أرسطو لابد من الرجوع إلى القرينة التى ذكر فيها أرسطو هذا الخطأ أو الهامارتيا . وذلك أن أرسطو ينص فى الفصل الذى ذكر فيه الخطأ أنه يقصد إلى بيان خير المواقف التى على مؤلف المأساة أن يبحث عنها[١٢] . فلابد أن يكون الخطأ (الهامارتيا) عنصراً وظيفياً فى المأساة ؛ وإلا لما ذكره بمناسبة الموقف . وفى الفصول الثلاثة الأولى من كتابه الآخر : « أخلاق نيقوما كوس »[١٣] ؛ يقسم أرسطو الأعمال إلى إرادية وغير إرادية ؛ وغير الإرادية يقصد بها الأعمال التى يكره عليها صاحبها أو يأتيها عن جهل . وبعض الأعمال التى ترتكب عن جهل لا تبعث على الندم بعد معرفة الخطأ .

وهذه الأخيرة ينبغى تسميتها بالأفعال اللاإرادية : non-voluntary بدلا من تسميتها بالأعمال المضادة للإرادة : involuntary . ومن هذا التفريق نفهم أن الشعور بالندم والأسى تابع ضرورى للأعمال المضادة للإرادة ؛ بل لنا أن نقول إن الأعمال اللاإرادية المرتكبة عن جهل – حين لا تبعث على ندم – ليست فى

---

(١٢) انظر اول الفصل الثالث عشر من كتاب : فن الشعر ، لأرسطو .

(١٣) Aristotle's: *Nicomacbean Etbics, 1109 b, 35, 1110 b, 18-27.*

حقيقة أمرها مسببة عن الجهل ، إذ إنها كان لابد أن ترتكب ، حتى مع المعرفة ، إكراه أو ما يدخل فى باب الإكراه . ثم يفرق أرسطو - فى الموضع نفسه - بين لأعمال المرتكبة عن جهل ، والمرتكبة خلال الجهل . ومثال الأخيرة ما يرتكب فى حال السكر ، أو سورة الغضب الشديد ، إذ من الواضح أن السبب فى ارتكابها هو السكر أو الغضب الشديد ، لا الجهل .

وأخيراً يفرق أرسطو - فى نفس الموضع - بين الأعمال المرتكبة عن جهل المبادئ العامة ، والأعمال المرتكبة عن جهل بالمبادئ الخاصة . والأخيرة هى التى تهمنا هنا ، إذ إنها - كما يقول أرسطو - هى التى تستحق الرحمة والتسامح ، وهى التى تستحق أن تسمى **الأعمال المضادة للإرادة** .

ويمثل لها أرسطو بجهل الشخص المرتكب بحقيقة ما يفعل ، لعدم معرفته ببعض التفاصيل ؛ كأن يريد المتسايف أن يمس جسم قرينه بسيفه ، فيقتله ؛ وكمن يرى فى امرأته أنها خائنة له فيعاقبها قبل أن يعرف براءتها ؛ وكمن لا يعرف شخصية من ينازله ، من قريب أو صديق . فيسبب له فجيعة ، أو يحاول أن يسببها ، ثم يعرف حقيقة تلك الشخصية ... ومن الشرح والأمثلة التى ذكرها أرسطو فى كتاب : « أخلاق نيقوماكوس » ما ينطبق تمام الانطباق على المسرحيات التى ذكرها فى كتاب الشعر حين مثل للخطأ . فمن تلك الأمثلة مثال : « إفيجينيا فى بلاد الطوريين » ، ليوريبيدس ، « وهى فتاة فى ريق العمر ، تقتاد لتنحر قرباناً ، فتختطف من المذبح على غير علم من الكهنة المضحين ، ويذهب بها إلى بلد آخر جرت العادة فيه بنحر الأجانب وتقديمهم قرابين لإحدى الآلهات ؛ ووكل إليها أمر هذه المهنة : تقديم الذبائح . وحدث - بعد حين - أن قدم أخوها (وكان قد تعرف عليها من قبل بوساطة رسالة أرسلتها إلى أهلها) ، فلما وصل ، وقبض عليه ، وهمت الكاهنة بنحره قرباناً للآلهة ، كشف الأخ عن حقيقة

نفسه .. وكان هذا الكشف سبباً فى نجاته »[١٤] . ومن ثم نفهم الصلة الواضحة بين كلام أرسطو فى « أخلاق نيقوما كوس » وحديثه عن الخطأ فى المأساة فى كتابه : « فن الشعر » . ونستنتج من كلامه فى الكتابين أن الخوف والرحمة يسايران – عند اجتماعهما على سواء – الأعمال المرتكبة عن جهل بالتفاصيل ، لا عن جهل بالمبادئ العامة . وهذا الخطأ المأسوى متصل بالتعرف والتحول ؛ وهو ما تختص به المسرحيات ذات الحدث المركب ، كما فى المسرحية السابقة . وهذا النوع من المسرحيات يفضله أرسطو ، والخطأ فيه معناه الجهل ببعض التفاصيل الخاصة ، كما سبق شرحها .

أما الحكاية ذات الحدث البسيط فى المأساة ، وهى التى تخلو من التعرف والتحول ، فإن الخطأ المسرحى فيها يكون خطيئة خلقية ، ونقيصة . ويثير الخوف أكثر مما يثير الرحمة . والخطأ فيها لم يقصد إليه أرسطو فى شرحه معنى الخطأ . لأن مثل هذه المسرحيات ليست عند أرسطو على درجة فنية يعتد بها . ومثالها مسرحية : ميديا ، للشاعر اليونانى يوريبيدس ، وتبدأ المأساة من أحداث « ميديا » مع زوجها « ياسون » فى كورنته ، حيث دفعه الطمع إلى الغدر بها ، ليتزوج بنت كريون ملك كورنته ، بعد أن كانت قد تسببت فى قتل عم زوجها وفاء لزوجها ، وكان هجران زوجها لها ، وجحوده صنيعها ، وغدره بها ، فى بلد ليس لها فيه أهل ولا ملجأ ، ثم وقوعها – بحكم هذا الزواج – فى عداء مع ملك الجزيرة وابنته ، كان كل ذلك مما بعث فيها حب الانتقام على أشده . وبخاصة أن الملك كان قد أمر بنفيها وولديها اللذين أنجبتهما من زوجها : ياسون . واستعطفته ميديا كى تحصل على تأجيل نفيها يوما استطاعت فيه أن تقتل خطيبة زوجها ،

---

(١٤) أرسطو : فن الشعر ١٤٥٢ ب س ٦ ، ١٤٥٤ ب س ٣١ ، ١٤٥٥ ب س ٣ – ٨

والملك والد الخطيبة ؛ بإكليل ذهبي مسموم ، وثوب من ثياب النوم من لبسه مات ؛ ثم قتلت ولديها لأنه كان مقضياً عليهما بالموت ، فأولى أن يموتا بيديها ! ! ولكى تترك زوجها فريسة اليأس بلا عقاب . ثم نجت على عربة مجنحة فيها جثة ولديها ، لأنها كانت ساحرة ، وهذا النوع من الآثام لا يستجيده أرسطو . لأن أرسطو يفضل الإثم الذى يرتكبه البطل عن جهل بالتفاصيل الخاصة . على أن ميديا ارتكبت آثامها مدفوعة بدوافع قوية . فهى من جهة أخرى مسكينة تستدر العطف لأنها وفت لزوجها ، وضحت فى سبيله بوطنها وأهلها ، وها هو ذا يهجرها ، بل يعرضها لصنوف الشقاء والعذاب . فآثامها خطايا من وجهة نظرنا ، ولكنها السبيل للخروج من مأزقها فى نظرها هى . فميديا يوريبدس تستحق شيئًا من الحنو على الرغم من قسوتها[١٥] ، وهى ذات نوازع إنسانية فى وحشيتها ، ممزقة النفس وهى تمارس سلطانها وترضى أثرتها . وفى المأساة تبدو نزعة يوريبدس وولوعه بتصوير بؤس النفوس التى تصير نهباً للألم وهى بسبيل حرصها على السعادة ، فتقع بهذا الحرص فريسة لنوازعها الشيطانية . ولهذا كان هذا النوع من الخطايا لا يدل على لؤم ولا خساسة ، واستحقت به ميديا أن تكون بطلة مأساة على الرغم من آثامها التى تدخل فى مفهوم « الهامارتيا » بالمعنى الآخر ، وهو المعنى الذى لم يفضله أرسطو .

وعلى ضوء ما سبق نستطيع أن نفهم ترتيب أرسطو لصنوف الخطأ (الهامارتيا) فى المأساة . ويسير أرسطو فى تقسيمه لها من الأدنى إلى الأعلى منزلة من الوجهة الفنية . فأقلها حظًّا من الجودة أن يرتكب الأبطال الخطأ فيها عن عمد

(١٥) مثلا فى منظر استعطافها كريون الملك ، ومنظر الغيظ المكتوم والسخرية حين تقابل زوجها ، ومنظر ترددها البالغ مداه حين تريد أن تقضى على ولديها ، وفيه يبدو بؤسها الذى ساقها إليه زوجها ، وتتهم زوجها فى آخر المسرحية أنه كان السبب فى كل هذا الشقاء لها ولأسرته ولنفسه .

(على نحو ما فعل القدماء من الشعراء ، فيكون الأشخاص على علم ووعى ، كما فعل « يوريبيدس » حين مثل ميديا وهى تقتل بنيها) . وأفضل من الحالة السابقة أن يرتكب بطل المأساة أمراً منكراً ، ولكنه يرتكبه دون علم ببعض التفاصيل الخاصة بالقرابة ، أو بشخصية المجنى عليه ؛ والتعرف بعد ذلك بسبب المفأجاة . وذلك كما فى « أوديبوس ملكا » وهى مأساة سوفوكليس ، حين قتل أوديبوس أباه وتزوج بأمه ، فخطأ أوديبوس هو الجهل بحقيقة أبيه وأمه ، إلى جانب مزاجه الحاد . الذى يسر له ارتكاب الجرم دون أن يتحرى . وخير من الحالتين السابقتين أن « الشخص فى اللحظة التى يهم أن يرتكب – جهلا – فعلا لا مرد له ، يعرف جهله قبل أن يرتكبه » ، ويمثل لها أرسطو بحالة إفيجينيا ، وقد ذكرناها فيما سبق [١٦] .

وليس غرض أرسطو من شرحه الهامارتيا فى معنييها السابقين – الخطأ أو الخطيئة – هو الجانب الحقيقى ، بمعنى الخلق المألوف ، ولكن الناحية الفنية ، والوظيفة العضوية لأحداث المأساة . وإنما يريد أرسطو بذلك الشرح أن يفسر سقوط « البطل » الخيِّر ، أو الشبيه بالإنسان العادى فى الحياة ؛ على أن يكون غير خسيس وغير لئيم . والربط بين الهامارتيا والتعرف يشرح ما قاله أرسطو خاصًا بهما . ونبعد عن الصواب إذا نظرنا إلى الهامارتيا على أنها مقصورة على الشخصية وخلقها فحسب ، فيكون التعرف وسيلة فنية مستقلة عنها . وكلاهما وثيق الصلة بما نسميه « الموقف » الآن . فالهامارتيا – عند أرسطو – جزء جوهرى من

(١٦) أرسطو : فن الشعر ، ١٤٥٣ ب س ٢٧ – ١٤٥٤ ا س ٧،ويذكر أرسطو حالة رابعة لا تهمنا هنا فى الموقف ، وهى حالة الشخص الذى يعلم ويهم بتنفيذ فعلته ، ثم يمتنع ، كما فى حالة هيمون الذى هم بطعن أبيه كريون فى مسرحية أنتيجونه لسوفوكليس ، ولكنه ارتد عن ذلك ليطعن نفسه بسيفه ، ويرى أرسطو أنها أقل الحالات جودة ، لأنها تثير الاشمئزاز ، وليس لها طابع مأسوى .

الحكاية . وفى الحق لم ينص أرسطو على أن الهامارتيا جزء من الحكاية المأسوية البسيطة (أى ذات الحل الواحد) والتى يكون الحدث فيها معقداً (أى محتوياً على التحول والتعرف) . ولعله لم ينص على ذلك لأن الهامارتيا قد يسبق حصولها بدء عرض المسرحية ، كما فى مأساة أوديبوس ملكا؛ إذ تبدأ المأساة بعد أن قتل أوديبوس أباه وتزوج بأمه . وعلى أية حال لابد من الاعتداد بالهامارتيا جزءاً جوهريا من « الفكرة » ، والفكرة بدورها جزء هام من أجزاء المأساة ، وفى هذا تتضح صلتها بما نشرحه من معنى الموقف .

و لهامارتيا – فى معنييها السابقين – يتمثل فيها الضعف الإنسانى فى ناحية من نواحيه . وهو ضعف مرتبط بتطور الحكاية فى المأساة وبحلها ؛ وفيها يفترق البطل المأسوى عن البطل الملحمى افتراقاً أساسيًا ، من حيث وظيفته الفنية فى المأساة ، وموقفه الدرامى المثير للرحمة والخوف ، ثم التطهير. وعلى ذلك يصلح بعض أبطال الملحمة أن يكونوا أبطالا للمأساة ، على أساس تغيير موقفهم الملحمى إلى موقف درامى ، وتفسير مصيرهم بأعمالهم وما يشوبها من خلل ، وكشف الأعمال عن الطابع الإنسانى فى جانب الضعف ، كى يصير مثار تأمل ودراسة مرتبطة بما تثير المأساة من شعور . وليس الأثر الخلقى فى المأساة مُثارًا بطريق مباشر ، أى بطريق تصوير الخير والبطولة ، كما فى الملحمة ، ولكن بطريق ما يلزم الإثارة الفنية ، إذ يصير اللاخلقى فى المأساة طريقاً لإصلاح الخلق . وهذه النظرة هى التى سمت بمكانة المأساة من الناحية الفنية ، فجعلتها تفضل الملحمة فنياً وإنسانياً . وهذه النظرة كذلك هى التى نمت ، وتطورت – من ثنايا المذاهب والفلسفات الأدبية ، فى العلاقة بين الموقف الفنى اللاخلقى والإثارة الخلقية – نتيجة لإحكام العمل الفنى . وحين بلغت قمة تطورها ، انتقلت وتمثلت فى القصص ، كما كانت فى المسرحيات .

* * *

٢ - وعلى الرغم من أن الكلاسيكية اقتفت أثر أرسطو فى المأساة ، وفى سمات الموقف المأسوى العامة ، وفى التفريق الجوهرى بين الملحمة والمأساة فيما يخص الموقف ، فقد طرأت عليها تغييرات لابد أن نشير إلى اثنين منها لصلتها بمفهوم الموقف المأسوى :

الفرق الأول ما انفرد به كورنى بين الكلاسيكيين الفرنسيين ، متأثراً فى ذلك بالشراح الإيطاليين لأرسطو . ذلك أنه رأى أنه يمكن عرض بطل خيِّر فى المأساة ، لا شر لديه ، على أن يتعرض لظلم واستبداد ممن يحيطون به ، وعلى شرط أن يثير من الرحمة له أكثر مما يثير من الاشمئزاز والغضب على من اضطهدوه(١٧) . وضرب كورنى مثلا بمسرحيته هو : « بوليوكت » . وذلك أن بوليوكت كان من علية الأرمنيين فى أوائل العهد المسيحى ، ويتزوج بولين ، ابنة حاكم أرمينيا ، عن حب منه لها ، ولكنها تزوجته بحكم الواجب ، نزولا على طاعة والدها : فيليكس ، الذى رفض أن يزوجها من حبيبها : سيفير ، لفقره . ويعتنق بوليوكت المسيحية خفية ، يهديه إليها صديقه : نيارك . ويحطم الأصنام فى المعبد فى حفل دينى للوثنيين . ويوكل أمر عقابه إلى حاكم مدينة ميليتيا ، وهذا الحاكم هو والد زوجته . وكانت بولين تظن أن حبيبها : سيفير ، قد مات فى حملة حربية . وإذا به يعود إلى أرمينيا رسولا من الإمبراطور ، ومقرباً منه بعد بلائه فى الحرب . ويصر حاكم أرمينيا على تعذيب بوليوكت حتى الموت ، إذا لم يعتذر عما فعل . ولا يضعف بوليوكت على رؤية صديقه : « نيارك » يموت تعذيباً وصبراً لمشاركته له فى تحطيم الأصنام . ويعتزم هو الموت شهيداً . وتقابل الزوجة حبيبها : سيفير ، وتدع قولها ينم عن أن حبها له لا يزال ،

(١٧) Corneille, *2e Discours Sur la Tragédie.* in: Oeuvres Complétes. Paris 1888, 11, p *561-566*.

ولكنها تفضى إليه بأنها أسيرة واجب الزوجية ، بعد إخفاق حبها . وتسأل حبيبها أن يتوسط لنجاة زوجها . ويبدو حبيبها سيفير نبيلا ، إذ يعدها بالتوسط ، ولكن لا تجدى وساطته ، إذ يموت زوجها صبراً على يد والدها . وهذا الحاكم : « فيليكس » ، – والد سابين – لم يقتل صهره عن عقيدة ، ولكن تزلفًا للإمبراطور . وتبلغ دهشته ذروتها حين يرى ابنته تعتنق المسيحية لتتبع زوجها الشهيد . ويرى أن ما اقترف فى حق زوجها لم يأت بثمرة له ، ويدفعه الندم إلى أن يعتنق المسيحية بدوره . وتنتهى المأساة بأن يعد سيفير بالتوسط لدى الإمبراطور كى لا يقسو على المسيحيين الآخرين فى المستقبل . فالقديس بوليوكت هنا هو بطل المأساة فى نظر كورنى ، وقد أثار اضطهاده من الشفقة عليه أكثر مما أثار من البغض والتقزز من مضطهديه . وهذا الاضطهاد نفسه صورة من صور الضعف الإنسانى اللائق بالمأساة . وهذا موقف جديد فى المأساة لم ينص عليه أرسطو ، ويبعده عن الملحمة أن مصير البطل فيه مترتب على فعله ومنوط به ، وأن الشخصيات جميعًا صورة للضعف الإنسانى البالغ مداه . على أن النقاد الكلاسيكيين طالما هاجموا هذه المسرحية ، ونقدوها من وجوه كثيرة يطول لنا شرحها هنا ، على الرغم من نجاحها لدى الجمهور لعصر كورنى . وقد اعتد أكثر النقاد الكلاسيكيين بأن بوليوكت ليس بطل هذه المأساة كما يظن مؤلفها كورنى ، بل البطل هو بولين ثم سيفير . وأبرع تعليق على هذه المأساة – فيما يخص وجهة نظرنا – هو تعليق فولتير الذى يقربنا من نظرية أرسطو فيما سبق . يقول فولتير : « الشهيد الذى لا يكون سوى شهيد مبجل كل التبجيل يحسن تصويره فى حياة القديسين ، ولكنه لا يجوز بحال بوصفه شخصية من شخصيات المسرح . وبدون شخصية سيفير وشخصية بولين ، لم يكن لمأساة كورنى أن تنال أى نجاح » . ومعنى هذا التعليق نقد المأساة نقداً مراً لأن فيها شخصية رئيسية ملحمية الطابع هى شخصية بوليوكت .

ويلتحق بالحالة السابقة ما يراه كورنى أيضًا – متأثراً بالشراح الإيطاليين لأرسطو كذلك – من إمكان عرض الشريرين أبطالا للمأساة . ويضرب كورنى مثلا لذلك بمأساته الأخرى : «رودوجون أميرة البارثيين» . وفيها تشهر كليوباترا أميرة الشام حربًا على زوجها : ديمتريوس ، حين يعود من الحملة مصطحباً معه الأميرة : رودوجون ، بنت ملك البارثيين ، على عزم الزواج منها ، وتنجح فى حربها ، فتقتل زوجها ؛ وتقع فى قبضتها « رودوجون » أسيرة . ويتم عقد معاهدة لها مع البارثيين تلتزم فيها بتزويج « رودوجون » ابناً من ولديها من ديمتريوس ، وهما أنتيكوس ، وسيلوكوس . وتحتفظ رودوجون لنفسها بحق تعيين أسبق هذين التوأمين ميلاداً كى يكون زوجًا لرودوجون ، ولكنها سراً تفضى إلى كل من ولديها السابقين أنه سيكون وارث عرشها إذا قتل رودوجون . ويرفض كلاهما هذا العرض ، لأنهما يحبان رودوجون . وعلى الرغم من أن رودوجون تحب أنتيكوس وحده ، فإنها تعلن أنها ستتزوج ممن ينتقم لأبيه منهما ، فيقتل أمه ؛ فيتنازل سيلوكوس عن هذا الزواج . وحين تخفق الأم فى حمل كل من ولديها على قتل رودوجون ، تحاول أن تثير الغيرة فى قلب سيلوكوس ، بسبب فقده حب رودوجون ، ولكن الحب الأخوى المتمكن من قلب سيلوكوس يجعلها تخفق كذلك فى هذه المحاولة . وعقب ذلك تبدأ كيلوباترا نفسها بالعمل على تحقيق مشروعها لتنال غايتها ، فتقتل ابنها سيلوكوس ، وتدس السم فى الكأسين اللتين سيتناولها أنتيكوس ورودوجون فى حفل زواجهما ، ولكن الريبة حول مقتل سيلوكوس تحمل رودوجون على تحذير أنتيكوس من شرب الكأس . وترى كيلوباترا أن حيلتها ستكشف ، فتتناول هى الكأس المسمومة لتموت ، مقدمة تهنئتها للزوجين قبل سقوطها جثة هامدة . والموقف فى هذه المأساة أبعد من أن يكون ملحميًا ، لا لأن مصير البطلة متوقف على خطيئتها فحسب ، ولكن كذلك

لأنها شخصية شريرة . ولا ينبغى مع ذلك أن ننسى تعليق كورنى على هذه المأساة بأن مثل هذه الجرائم ليست فيها خساسة ، ولا إسفاف الدنو ، وتدفع إليها الأطماع الكبيرة التى لا تتاح للدهماء ، ثم يعقبها الاعتراف بالخطأ(١٨). وهذا فى نظرنا ما يقرب نوع جرائم كليوباترا هذه من نوع جرائم ميديا ، وقد ذكرنا فيها رأى أرسطو فيما سبق .

والفرق الجوهرى الثانى بين المأساة الكلاسيكية والمأساة الأرسطية ، هو أن الكلاسيكيين جميعًا ، حتى راسين – وهو مثال الكلاسيكى المحافظ – يفضلون الأعمال التى يأتيها البطل عن وعى . وهذا الوعى هو محور التحليل النفسى فى الصراع الكلاسيكى ، وهو صراع تنفرد به المأساة الكلاسيكية . وفى ذلك كانت المأساة الكلاسيكية مأساة إرادية ، يعمق فيها البعد النفسى . فهؤلاء الكلاسيكيون لا يحبذون المواقف المشابهة لموقف « أوديبوس » ملكا ، أو موقف « إفيجينيا » ، وهما من المواقف الأرسطية المحضة على حسب ما كان عند اليونان . وفى ذلك مخالفة جوهرية من الكلاسيكيين لنقد أرسطو ونظرياته(١٩) .

ولعل هذا هو السبب فى أن راسين حاكى « إفيجينيا فى أوليس » ، ولم يحاك « إفيجينيا فى طوريس » . وهذه المسرحية الأخيرة سبق ذكرها . والمسرحيتان

---

(١٨) مرجع كورنى السابق .

(١٩) المرجع السابق ، وكذا :

Lanson : *Corneille, p. 70.*

R. Bray : *La Formation de la Doctrine Classique en France,* p. 317-318.

السابقتان كلتاهما ليوريبيدس اليونانى . والأولى[٢٠] الموقف فيها واع إرادى ، دون الثانية . ونعتقد أن هذا من الأسباب التى لم تنجح من أجلها مسرحية كورنى التى عنوانها : « أوديب ملكا » ، وفيها يسير على طريقة سوفوكليس ، غير أنه اخترع فى المسرحية شخصية « تيزيه » ، سيد من سادات أثينا ، يحب « درسيه » التى هى ابنة لايوس من بوكاسته (ودرسيه شخصية اخترعها كورنى أيضًا) ، ويريد أن يتزوج منها ، فى حين يريد أوديب أن يزوجها من هيمون . وفى البحث عن الآثم – سبب الطاعون فى المدينة – تظن « درسيه » أنها هى المقصودة ، لأنها ابنة لايوس الباقية منه ، ويدعى « تيزيه » أنه المقصود بالتضحية لينقذ حبيبته . ويجرى كورنى على لسان تيزيه حديثاً ينتصر فيه لحرية الإرادة ، وأنه لا ينبغى أن يعاقب المرء ظلماً على ذنب لم يعرفه . فيقول تيزيه : « إن السماء عادلة لاتعاقب ظلماً ، بل تعين على فعل الخير » . ويرى أن الفضائل تصبح جوفاء ، وأن الرذائل تصير مبررة ، إذا اعتقدنا فى سلطان القدر المطلق ، وفى تحكمه فى الشر ، فنجحد بذلك عدل الآلهة . وهذا أثر واضح للخلاف بين اليسوعيين أنصار حرية

(٢٠) وهى « إفيجينيا فى أولبس » لراسين ، وفيها يرسل أجاممنون لابنته إفيجينيا أن تحضر مع أمها كليتمنسترا كى تتزوج من خطيبها أخيليوس ، والحقيقة أنه أرسل إليها ليضحى بها ارضاء للآلهة كى تهدئ الريح المعوقة لإبحار الأسطول اليونانى لحملة طروادة ، ويندم أجاممنون على إطاعته القواد ، فيأمر رسولا أن يمنع ابنته وأمها من الحضور ، ولكنه يخفق . ويغضب أخيليوس أنه اتخذ طعمًا لهلاك فتاة بريئة ، على أنه كان يحبها فى مسرحية راسين . ويعتزم الدفاع عن الفتاة ، وتبدو إفيجينيا تستسلم للأمر بعد ذعرها ، ولكن أمام غضب أخيليوس وثورة كليتمنسترا يحاول أجاممنون أن يهيىء لابنته فرصة الهرب ، وتفشل المحاولة ويهيىء لهذا الفشل « كالشاس » تابع أخيليوس . وتشمت بالفتاة غريمتها إيرايفيل ابنة تيزيه من زواج سرى له مع هيلين ، وأخيرًا يتبين أن الآلهة إنما تطلب للتضحية إيرايفيل ، لا إفيجينيا .

وللزميل الأستاذ البنهاوى محاولة فى مسرحية له عنوانها : إفيجينيا ، هو فيها أقرب إلى الأسطورة الأصلية فى تضحية إفيجينيا على المذبح ، ثم هو أقرب إلى يوريبيدس كذلك منه إلى راسين ، وقد نقدناها فنيًا فى عدد مجلة «المجلة» الصادر أواخر العام الماضى .

الإرادة ، والجانسينيين (الجبريين) فى عهد كورنى . والانتصار لحرية الإرادة ، وجحود صدور الشر والعقاب ظلماً من الآلهة ، كلاهما يبعد الموقف المأسوى من الطابع الأسطورى فى الأدب اليونانى حيث كان موقفاً غير واع .

وحين تناول « أندريه جيد » نفس الموضوع فى مسرحيته التى نشرها عام ١٩٣١ ، نقلها إلى نقاش فلسفى طويل يحور فيه الأسطورة ، وينقلها عن موضعها ، ويؤكد فيها آراءه هو ، من أن الإرادة الإنسانية ليست حرة ، ويشهر بها تمردًا ميتافيزيقيًا ، ذا طابع غيبى خطير ، فيتهم الغيب بظلمه للإنسان ، ويجعل أوديب يأبى أن يندم على ما فعل ، صائحًا فى وجه الكاهن تريزياس أنه لن يندم ، لأن ما فعله لم يكن يستطيع ألا يفعله ، ويتهم الغيب بالخيانة . وفى ذلك كله تغيير جوهرى للموقف الأسطورى الأصيل كما كان عند سوفوكليس .

ونعتقد أن الأستاذ توفيق الحكيم فى مسرحيته أوديب ملكا قد تأثر بكورنى فى إبائه أن يسند الشر للآلهة من ناحية ، ثم هو متأثر من ناحية ثانية بأندريه جيد ، وإن يكن تأثره به عكسياً[٢١] . فلم يرد الأستاذ توفيق الحكيم أن يجارى الأسطورة ، ويوقع أوديب فى عقاب إثم ارتكبه عن جهل بدافع القدر ، ولكنه رأى أن يسند هذا الشر إلى الكاهن تريزياس عن وعى من تريزياس . فقد عمد هذا الكاهن إلى تدبير مكيدة للايوس يفقد بها ولى عهده أوديب ، كى ينقل الحكم من أسرته ، فزعم له أن ابنه سيقتله ، لينفى الأب الابن ، ثم حمل الراعى على ألا يقتل الطفل ، وجعل أوديب يرحل من طيبة إلى كورنته ، حيث رباه ملكها بوليب ، وزوجته نيروب ، ثم يرحل بعد ذلك إلى طيبة ، لأنه سمع أنه

(٢١) قد تحدثنا عن هذا التأثر العكسى ، وضربنا له أمثلة فى محاضراتنا التى ألقيناها بالمعهد فى العام الماضى .

ليس ابنًا لهما ، فخرج على الأثر يبحث عن أصله . وقد زعم تريزياس بعد ذلك أن الذى قتله أوديب ليس هو الوحش الذى كان يفتك بمن يقابل فى المدينة حين يعجز عن الإجابة على سؤاله عن الحيوان الذى يمشى فى الصباح على أربع وفى الظهيرة على اثنين وفى المساء على ثلاث – وهو الإنسان – كما فى الأسطورة ؛ وإنما قتل أوديب أسدًا عاديًا . وقد اتخذ تريزياس هذه الأكذوبة وسيلة يمهد بها لتولى أوديب العرش . ولقد كشف أوديب كل هذه الحيل . فالشر لم يصدر عن الآلهة . ويجارى الأستاذ الحكيم كورنى فى هذه النظرة إلى حرية الإرادة والوعى بالإثم . ثم يصير بها الموقف واعياً فى شخصيتى تريزياس وأوديب . وحين تتكشف حقيقة يوكاسته لأوديب وأنها أمه ، يحاول أوديب أن تدوم علاقته الزوجية بينه وبين أمه ، لأنه الواقع الذى يسمو على الحقيقة فى نظر الحكيم ، فتأبى يوكاسته وتنتحر ، ويفقأ أوديب عينيه ، لا أسى على الخطأ ، ولكن حزنا على يوكاسته التى يحبها . ولا شك أن فى هذا التغيير للموقف مخالفة جوهرية للأسطورة ، وهذا الموقف واع أقرب إلى الموقف الكلاسيكى منه إلى المسرحية اليونانية . وليس هنا مجال البسط فى نقد الحكيم فى مسرحيته هذه من ناحية الإقناع الفنى – فإن النتيجة فى المسرحية مبنية على ما يشبه النتيجة الأسطورية عند سوفوكليس ، والموقف الذى تتخذه الشخصيات عن وعى فى مسرحية الحكيم ليس مقنعا فى ذاته ، وغير متصل بالنهاية اتصالا محكماً ، ويضعف إثارة الشعور بالخوف والرحمة والتعاطف مع أوديب . ولكن الذى يهمنا هنا هو أن الموقف فى مسرحية الحكيم متأثر بالموقف القديم على أية حال ؛ وإن حوله الأستاذ الحكيم إلى موقف واع إرادى . على أنه لم تعد شخصية أوديب هى الشخصية الموروثة ، شخصية من يفعل الشر على الرغم منه ، فيكون ضحية القدر ورمزاً لمن تقصر قواهم الدائبة عن تحقيق غايتهم الخيرة . فأعمال أوديب فى الأسطورة اليونانية كانت

كفيلة أن ترفعه إلى مصاف الأبطال ، لولا شباك القدر الذى يقضى بالبطولة لمن يأتون بأعمال دون أعمال أوديب جرأة وجسارة ، عن إخلاص أو غير إخلاص . وهذه الشباك الغيبية التى تتحكم أسرارها فى المصائر هى محور الموقف القويم . فى حين أصبح الموقف إنسانياً واعياً يقصد منه إلى غايات أخرى : إما دينية فى حرية الإرادة كما عند كورنى ، وإما ذات طابع فى التمرد الميتافيزيقى كما عند أندريه جيد، وإما مكائد سياسية كما عند الحكيم .

ويلجأ الأستاذ على أحمد باكثير إلى نفس الأسطورة ، ويصوغ مسرحيته : « مأساة أوديب » عام ١٩٤٨ ، ويسلك مسلك الأستاذ توفيق الحكيم فى تغيير طابع الموقف ، ولكنه يجعله مترجحاً بين الوعى العنيد والتردد . فنرى فى المشهد الأول أوديب وجوكاستا وأخاها كريون ، يتحدثون فى الوباء الذى تفشى فى المدينة ، وينكر أوديب أمامها اللجوء إلى استفتاء معبد دلف فى الوباء ، لأنه غير مؤمن بالآلهة ولا بالكهنة . وتفسر لنا الأحداث بعد ذلك هذا الجحود . ذلك أن أوديب يقال له وهو فى كورنتة إنه ابن لايوس ويوكاسته ، ويؤكد له ذلك بوليب ملك المدينة ، ونيروب زوجته ، وهما اللذان تربى فى كنفهما ، كما يؤكده أيضاً كبير كهنة المدينة فيتوجه إلى طيبة ، لا خوفا من قتل أبيه وزواج أمه كما هى الحال فى الأسطورة ، ولكن رغبة فى لقاء أبيه وتبجيله . وفى الوقت نفسه يسوق الكاهن الأكبر لوكسياس إلى لايوس أن ابنه الذى دفع به طفلا إلى الراعى ليقتله لازال حيا ، وهو الآن متوجه إلى المدينة ، قاصداً أن يقتل أباه على حسب النبوءة من قبل . ويلتقى أوديب بلايوس على حسب تدبير الكاهن ، الذى كان قد دبر نفس النبوءة من قبل – مكيدة لآل لايوس – فيحاول الأب قتل ابنه ، ويدافع الابن عن نفسه ، فيصيب أباه بطعنة قاتلة ، ثم يرتد بعدها إلى كورنته . ويؤكد له الكهنة هناك أنه قتل أباه ، فلا يزداد إلا

عناداً وإنكاراً وتشككا فى قولهم ، ويحذرونه ألا يذهب إلى طيبة مرة ثانية لئلا يقع فى المحذور الآخر ، فيتزوج يوكاستة وهى أمه . ولكنه يصر كذلك على الذهاب متشككا فى هذه المزاعم ، ومصراً ألا يتزوج بأمه ، بل ليلقاها ؛ ولكن الكاهن يدبر حيلة الوحش الذى يقابل كل إنسان ويسأله عن الحيوان الذى يمشى صباحا على أربع وظهراً على اثنين ، ومساء على ثلاث – وهو الإنسان فى الأسطورة – ويقتل كل من لا يجيبه ، وليس هذا الوحش فى الواقع إلا دُمْيَةٌ اختبأ وراءها كاهن ، تحايلاً من لوكسياس كبير الكهنة . ويقتل أوديب الوحش ، ويكون جزاؤه أن يعتلى العرش ، وأن تهتدى إليه يوكاستة أمه زوجا . ويراها فيبهر بجمالها ، وصغر سنها ، ولا يتصور أنها أمه ، ويزيد شكا فى كلام الكهنة ، ثم هو لا يريد أن يحقق فى الأمر لئلا يكون مسئولاً عن دم أبيه إذا كان كلام الكهنة صحيحا ، ويعيش معها سبعة عشر عاما .

ويأتى الوباء الذى تفتتح المسرحية بالحديث فيه . وفى كل هذه الأعوام كانت يوكاستة تعلم أنها تزوجت من قاتل زوجها كما كان أوديب قد استمع إلى أنه قاتل أبيه ومتزوج بأمه على نحو غير قاطع . ويزوره فى المشهد الأول من المسرحية تريزياس ، وهو فى المسرحية كاهن مخلوع ، لميوله الإصلاحية ، لأن الوباء ليس سوى نتيجة إقطاع المعبد ، واستيلاء كهنته على ثروة البلاد . ولن يشفى الشعب من الوباء إلا بتوزيع أراضى المعابد على هذا الشعب فريسة الجوع . ويتفق تريزياس مع أوديب على ذلك ولكنه ينصحه أن يمالئ الكاهن الأكبر لوكسياس ، لأنه يستطيع أن يؤلب الشعب بذكر حقيقة أوديب ، وأنه قاتل أبيه ومتزوج بأمه . وهنا يعى أوديب حقيقة أمره التى تؤرقه . ويتحدى – برغم ذلك – لوكسياس ، فيعلن لوكسياس الحقيقة للشعب ، ولكن أوديب يشرح فى نفس الوقت أمر تدبير لوكسياس ، ويكشف عن حقيقة الوحش الذى هدد

الشعب ، فأوديب لم يكن سوى مخدوع وقع فى شباك الكاهن ، وليس له فى الحقيقة من جريرة . فيثور الشعب على لوكسياس ، ويحاول قتله ، ولكن أوديب يكتفى بأن يأمر به أن ينفى إلى الجبل الذى كان سيموت عليه أوديب طفلا بتدبير نفس الكاهن ، وآنذاك ينجح أوديب فى توزيع أموال المعابد على الشعب بموافقة تريزياس الذى نصب كاهنا أكبر بعد لوكسياس . ولا تطيق جوكاستا نتيجة انكشاف أمرها فى زواجها بابنها ، فتنتحر ، ويهم أوديب بفقء عينيه ، ولكن تريزياس يقنعه أن عينيه ليسا ملكا له ، بل للشعب الذى أنقذه أوديب ، وعقب نجاح أوديب فى توزيع أموال المعبد على الشعب ، ودفع الوباء عنه بذلك ، يعتزم ترك المدينة مع ابنته أنتيجونه . وبذلك يفضل السياسى أوديب أن يعتزل منصبه بعد انتصاره سياسيا ، لتدنسه قبل ذلك بقتل أبيه وزواجه من أمه ، ويريد الأستاذ باكثير أن يعرض الموقف كأنه يغوص فى أبعاد اجتماعية محضة تتصل بأحداث العروبة ، عقب كارثة فلسطين التى أوحت للشاعر بتأليف المسرحية . فالحاكم أوديب يقوم على أنقاض نفسه ، ويواجه مشكلة الإقطاع من جهة ، ودجل رجال الدين ونفاقهم من جهة ثانية . والشعب ، الشعب العربى لتلك الفترة مهدد كله بالفناء ، بوباء الفقر والإقطاع والدجل الدينى ، ثم بمكائد الحكام الضالين بين العناد والوعى الآثم . ومع إيماننا بأن هذه الأفكار عميقة ، وربما تكون ممثلة للوعى العربى التائه المتردد آنذاك ، وبأنها ربما كانت إرهاصا بالدعوة الاشتراكية ، فإننا بعد ذلك كله نعتقد أنها أقحمت على الأسطورة إقحاما ، وأكرهت عليها إكراها ، نخشى ألا تقوم الأسطورة حيالها بإقناع فنى كاف . والموقف ، فى هذه المسرحية ، قريب من الموقف فى نفس مسرحية الأستاذ توفيق الحكيم السابقة ، من حيث إنه مبنى على أساس من وعى الشخصيات ثم من حيث تحويل الأزمة إلى ناحية إنسانية وسياسية ؛ وهو كذلك متأثر بالمواقف التى عالجها الكتاب الأوربيون فى مسارحهم التى ذكرناها .

(٣) ومنذ الرومانتيكيين **نشأت المواقف الحديثة فى المسرحية** . فولدت « الدراما الرومانتيكية » التى تخلط عنصر المأساة بالملهاة . ولم تعد الشخصيات أرستقراطية نبيلة ، بل اختيرت من الطبقة الوسطى والدنيا . وعرض المؤلفون فى الدراما الرومانتيكية أشخاصًا فيهم شر ، ولكنهم معذورون ، لأن عبء شرهم ملقى على المجتمع . وقامت المسرحيات الثورية ذات القضايا الاجتماعية التى تنبنى على إعذار الفرد تجاه نظم المجتمع الظالمة ، وبغية الثورة على تلك النظم . وإلى جانب المسرحيات قامت القصص فى معناها الفنى ، على نفس القضايا الاجتماعية وإعذار الفرد ، وعلى أسس من الفلسفة العاطفية .

وعلى الرغم من أننا فى مسرحياتنا وقصصنا لم نلتزم بمذهب أدبى محدد ، فقد انعكست المواقف الرومانتيكية ، كما انعكست المواقف الرمزية فى قصصنا ومسرحياتنا ، بل وفى شعرنا الغنائى أيضا . وإذا كنا قد تأثرنا فى أدبنا المسرحى الحديث بالاتجاه الكلاسيكى أولا ثم بالرومانتيكية ، فإننا قد تأثرنا بالرومانتيكية فى أدبنا القصصى أول ما تأثرنا ، وكذلك فى شعرنا الغنائى . فكثرت القصص والمسرحيات التى تجعل من الحب وسيلة لتقريب الفوارق بين الطبقات ، أو بإعذار الفتاة الآثمة ، لأنها إنسانة طيبة الطوية ولولا قسوة المجتمع عليها . ولنذكر هنا – عابرين – قصة « زينب » للمرحوم الأستاذ محمد حسين هيكل – وهى أول القصص الفنية الطويلة فى أدبنا الحديث – لنبين نواحى تأثر الموقف فيها بالرومانتيكية ، وكذلك قصة : « فى قرار الهاوية » لمحمود طاهر لاشين ، وهو من طلائع قصاصينا فى العصر الحديث فى مجموعة قصصه بعنوان : « سخرية الناى » ، صدرت عام ١٩٢٧ ، وهذه القصة الأخيرة تقوم على إعذار الفتاة البغى . وكذلك قصة « تمارا » لخليلى تقى الدين البيروتى ، وهى تنحو هذا المنحى أيضاً . ولكل هذه القصص – فى موقفها من البغى – مصدر رومانتيكى أصيل ،

يرجع إلى مسرحية ماريون دى لور ، لفكتور هوجو ، ثم لغادة الكاميليا (مسرحية وقصة) لألكسندر دوما الابن ، وقد امتد هذا الاتجاه على الأثر فى الآداب الأوربية والأدب الروسى ، مثلا فى قصص دستوفسكى وتولستوى ...

وقد كثر تصوير العطف على البائسات من البغايا فى قصصنا الفنية لتلك الفترة آخر العقد الثالث من هذا القرن ، حتى ليقول ناقد معاصر لتلك الفترة ، وهو من رواد القصة الحديثة ، وطلائع نقادها ، الأستاذ يحيى حقى ، متحدثاً فى موضوع العطف على البغى ، فيراه « موضوعاً محبوباً لجماعة المؤلفين والكتاب .. فلست تجد شاباً يبتدئ فى الأدب إلا ويكتب عن البغى[٢٢] » .

وقد استمر هذا العطف على البغايا فى التيارات الأدبية التى تلت الرومانتيكية فى أوربا ، كما فى مسرحية سارتر : « المومس الحفية » ، ودام كذلك هذا الاتجاه فى بعض المسرحيات المعاصرة ، كما فى مسرحية : السلطان الحائر ، للأستاذ توفيق الحكيم ، حيث تعمل امرأة مريبة السلوك على إنقاذ السلطان ، وكما فى مسرحية « المحروسة » للأستاذ سعد الدين وهبة ، حيث تأبى امرأة مريبة السلوك أن تستسلم لمأمور القسم ، لتفرض عليه أن يفهم أنها إنسانة لها شعور وإحساس ، وتأبى أن تعامل كمتاع ..

وفى مسرحيته : « السبنسة » حيث تأبى امرأة سيئة السلوك أيضًا أن تشهد زوراً ، على الرغم من تعذيب رجال الإدارة لها ، وضغطهم عليها ، وفى ذلك تبدو إنسانة تفوق سواها ممن يتظاهرن بشرف الخلق .

ولعل أول من طرق هذا الباب – فى شعرنا الغنائى – هو خليل مطران ، فى

(٢٢) مقال للأستاذ يحيى حقى ، نشره فى صحيفة كوكب الشرق فى فبراير ١٩٢٧ ، وراجعه فى كتابه : خطوات فى النقد ، ص ٩ وما يليها .

قصيدته : « الجنين الشهيد » ، قصة شعرية لفتاة مسكينة ، تعمل فى حانة لتقوت بعملها أبويها العجوزين . وتقع فريسة لشاب شرير ، أغواها ، وهجرها على الأثر ، فتقتل حبيبها الشهيد ، وقلبها يتمزق أسى وحسرة ، متبرمة بوضعها فى المجتمع ، وبسوء مصيرها فى الحياة ، وتتردد بين لومها نفسها ومن جر عليها هذا الوبال من المجتمع ، وأفراد الناس .

٤ – وقد ولدت المسرحية الحديثة التى تغوص فى أعمق جوانب الحياة بميلاد **الواقعية والطبيعية** ، فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر . وتفترق الطبيعية – التى دعا إليها زولا وطبقها فى إنتاجه[٢٣] – عن الواقعية كما هى عند بلزاك وتشيخوف ، بأنها نقل قطاع من أدنى دركات الحياة موجه توجيهاً حتمياً فى المجتمع بقوانين العلم وتأثير الوراثة ما أمكن ذلك ، فى حين لا تعبأ واقعية بلزاك وتشيخوف وأمثالها بمراعاة مثل هذه القوانين العلمية فى تصوير القطاع الحيوى فى القصص أو المسرحيات . وعلى أية حال ، حين دعا زولا إلى أن المسرحية والقصة أما أن تسيرا على منهج واقعى غير حالم كما كان عند الرومانتيكيين ، حتى يبعدا عن المبالغات والتهويم الكاذب ، وإما أن تموتا ، لأن الموت مصيرهما فى الحالة الأخرى لا محالة – حين دعا إلى ذلك[٢٤] كانت دعوته إيذانا بميلاد القصة الواقعية ، ثم المسرحية[٢٥] الحديثة ، فأصبحت الواقعية – فى صورة من صورها الكثيرة – هى طابع القصص والمسرحيات العالمية . وهى تصوير للوعى العالمى

---

(٢٣) إنتاجه قصصى كله ، وقد صاغ قصته : « تيريز را كين » إلى مسرحية . ويرى إريك بنتلى أن زولا هو أساس الاتجاه المسرحى الجديد فى أوربا جميعاً ، بدعوته ونقده ووجهته الواقعية .

(٢٤) فى كتبه : القصة التجريبية ، والقصص الطبيعيون ، والطبيعة فى المسرح .

(٢٥) لا مجال للإطالة فى ذلك فى موضوعنا هذا . انظر :

Eric Bentley : ***The Playright as Thinker,*** **Chep. I.**

المعاصر بعد أن تقدم الإنسان بوقوفه على العلوم الحديثة ، فتطلع إلى السيطرة على الحياة وترجحت خطواته فيها بين نجاح وإخفاق .

ثم اكتشف اللاشعور فى معناه الحديث ، وازداد وعى الإنسان عمقاً بوقوفه على آفاق نفسية رهيبة ، تغشاها موجات من السخط أو اليأس أمام عجز الإنسانية عن التحكم فى مصائرها العامة ، وضغط المجتمع على الفرد ، وشعوره فى وجدانه الفردى والاجتماعى بخطر المصير الخاص والمشترك . وقد اكتسبت الواقعية ألواناً كثيرة : فمن واقعية نفسية غنائية كما هى عند فاجنر ، إلى واقعية رمزية فى مسرحيات إبسن ، إلى واقعية اشتراكية فى تصوير الوعى الجماعى وأثره فى الفرد ، كما هى حال الواقعية الاشتراكية التى تغنى بالمجموع أكثر من الفرد ، إلى واقعية تبنى الاشتراكية على وعى الفرد ، ومشروعاته المدعمة بحريته الفردية ، وتحقيق كيانه فى موقفه الحر من المجتمع ، على أساس أن إرادته الحرة هى الوحدة الصالحة للمجتمع الحر ، كالواقعية الغربية والوجودية بخاصة . فالطابع العام للأدب الحديث فى المسرحيات والقصص هو الطابع الواقعى فى صورة من صوره .

٥ – قبل أن نترك هذا التفريق بين الموقف الملحمى من ناحية والموقف المسرحى والقصصى من ناحية ، نقف قليلا لنبين خطر تناول المواقف الملحمية فى المسرحيات والقصص وما يتطلبه ذلك من جهد فنى كى يستساغ قبولها ، على الرغم مما تتسم به بعد ذلك من ضعف فنى . فإذا بقى الموقف ملحميا صريحًا فى القصة أو المسرحية ، قضى ذلك على قيمتها الفنية . فيجب أن يتأتى المؤلف لذلك بصنوف من التأتى حتى يستحق عمله أن يسمى أدبًا .

وقد وضح مما سقناه من قبل أن الكلاسيكيين كانوا يحبون تصوير الشخصيات

النبيلة فى المأساة ، على أن يكون بها ضعف يتمثل فى الخطأ على نحو ما شرحنا من قبل ، سواء كان غير واع كما فى النقد الأرسطى ، أو كان واعيا كما فى المذهب الكلاسيكى . وهم يراعون فى ذلك جمهورهم العام . ولازال عامة الناس يحبون أن يروا فى الأدب الأشياء والشخصيات التى يحبونها فى الطبيعة . فيحبون أن يروا صور أبطال وطنيين ، أو نماذج نبيلة ، أو شخصيات نزعتها الإنسانية صريحة ، على الرغم من وقوعهم ضحايا نتيجة خطأ غير واع ، كما فى النقد الأرسطى ، أو واع كما فى الكلاسيكية . وفى تصوير هذا الجانب يتلاقى الجمال الطبيعى بالجمال الفنى . ولكن الخطأ – وبخاصة الخطأ الواعى عند الكلاسيكية – يمثل الجانب اللاخلقى الذى يترتب عليه مصير البطل . فالمسرحيات والقصص – منذ نضوجها فنيا – ليست عرضا صريحا للفضيلة ، وإلا انقلبت مواعظ، وفقدت قيمتها الفنية وأثرها . وهى فى جوهرها – حتى عند الكلاسيكيين – معاناة للواقع فى الموقف الإنسانى . ومنذ الرومانتيكيين ، ثم على الأخص منذ الواقعيين على اختلاف اتجاهاتهم ، أوغل الكتاب فى المعنى اللاخلقى ، أو المضاد للخلق ، على أنه – مادام تصويراً صادقا متكاملا – لابد أن يشف عن معان خلقية من وراء الصور اللاخلقية أو المضادة للخلق فى معنى الخلق الصريح المباشر . ولم يقل أحد من النقاد بعرض الشر إغراء به ، أو إشادة بشأنه .

وأصبح عرض الفضيلة صريحة فى العمل الأدبى وجهة ملحمية انقضى عهدها ، لا تشف عن معاناة الواقع ، ولا تبعث على التفكير فى مساوئ الفرد أو المجتمع . ولا ننكر أنه يجب أن يراعى فى ذلك طاقة الجمهور ، ودرجة تحمله ، ونضج وعيه . وعلى أية حال هذه وجهة الآداب العالمية الآن ، ومنها أدبنا العربى الحديث .

ومن أبرع من عبروا عن هذا الاتجاه الواقعى فى عرض الشر « بودلير » فى

نقده ، فيما سماه : **الوحدة الكاملة** ، يقول بودلير : « هل الفن نافع ؟ نعم . ولم ؟ لأنه الفن . وهل يوجد فن ضار ؟ نعم ؛ هو هذا الفن الذى تضطرب به أحوال الحياة . الرذيلة فاتنة ، فيجب أن توصف فاتنة ؛ ولكنها تجر وراءها أمراضًا وآلامًا خلقية جسامًا يجب وصفها . ادرس جميع الجراح ، كطبيب يمارس مهنته فى دار المرضى ، فلن يجد فيك مطعنًا أصحاب الذوق السليم ، ولا أهل الدعوة الخلقية المحضة . هل يعاقب على الرذيلة دائما ؟ وهل تجزى الفضيلة ؟ كلا ، ولكن إذا كانت قصتك أو مسرحيتك محكمة الصنع ، فإنها لا تغرى إنسانا بعصيان قواعد الطبيعة . فأول شرط ضرورى لممارسة فن سليم هو الاعتقاد فى الوحدة الكاملة ، وأتحدى أن يرينى امرؤ عملا واحداً من نتاج الخيال تتوافر له كل شروط الجمال هذه ، ثم يكون عملا ضارًا(٢٦) » . وفى نص بودلير السابق أقوى دعامة للواقعيين فى تصوير الشر ، وفى غايتهم الخيرة من وراء هذا التصوير ، مع توثيق الصلة بينه وبين التجربة الفنية كاملة . وفى هذا تبدو أصالة الفنان الذى لا يريد أن يقف عند حد ترضية المشاعر السطحية . ويذكر بودلير شاهداً على رأيه قصص بلزاك ، ومعروف أنه من كبار الواقعيين الذين أوغلوا فى تصوير صنوف تحلل الطبقة البرجوازية لعصره ، وما سادها من شرور . وفى النص السابق يبدو معنى نقد بودلير الحقيقى ، وأنه ليس من دعاة الفن للفن ، كما أخطأ فى ذلك من وقفوا عند بعض أقواله ولم يفهموا سوى ظاهرها .

وفى هذا كله تبدو خطورة تناول مواقف البطولة الصريحة ، لأنها لا تتعمق الواقع ، ولأنها أقرب إلى الملاحم . فما بالك إذا كان الموقف ملحمياً فى القصص والمسرحيات ، إنها تفقد حينئذ كلّ صبغة فنية .

---

(٢٦) Baudelaire : *Oeuvres*, ed. de la Pléiade 11, P 416-117

ولنضرب مثلا بموقف ملحمى فى ظاهره ، ولكن تطوعه مقدرة كاتبه الفائقة كى تحيله إلى موقف درامى ، ويظل بعد ذلك فيه جانب من جوانب الضعف الفنية بحكم اختيار الموقف البطولى الشاق التصوير فى المسرحيات أو القصص . وهذا المثل واضح فى مسرحية سارتر التى عنوانها : « موتى بلا قبور » (٢٧) .

(٢٧) Morts sans sépulture (١٩٤٦) ، وتجرى المسرحية فى قرية بجبال الألب عام ١٩٤٤ . جماعة من المقاومين الفرنسيين يقعون فى قبضة الألمان ، ويحجزون فى كهف مدرسة بالقرية . أيديهم فى القيد ، فى انتظار أن يعذبهم الألمان ويسألوا . وهم لا يعلمون سراً يبوحون به ، لأنهم لا يدرون أين رئيسهم : جان . ومعهم الصبى « فرانسوا » ، يثور ضد حظه ، فلم يكن يفهم أن اشتراكه فى المقاومة يتطلب منه أن يكون بطلا . ومعه أخته لوسى ، حبيبة جان ، ولكن هنرى يحبها كذلك . ومعهم أيضاً اليونانى الأصل «كانورى». وقد سبق له الاشتراك فى المقاومة فى بلاده . وهذه الخبرة أيضًا لا تزيده إلا قلقًا ، ثم « سوربييه » الذى يتوق أن يعذبه الألمان كى يختبر إرادته ، وليتحقق من قيمة عزمه . ولكنه حين يستدعى ويعذبه الألمان يثور ، لأنه اكتشف أنه جبان ، ولو كان يعرف شيئاً فيما سئل فيه لقاله ، ويقدم عليهم شخص جديد يحبس معهم ، سرعان ما يعرفونه،إنه « جان » رئيس المقاومة ، ولكنه يفضى إليهم أن الألمان قبضوا عليه دون أن يعرفوا حقيقة شخصيته ، وأن لديه بطاقة مزيفة حصل عليها عن طريق فلاحى القرية ، ويمكن بسهولة معرفة أنها زائفة . وبحضور « جان » يتغير حال الشخصيات ، ويكتسب الموقف طابعاً جديداً ، فلديهم الآن ما يقولونه إذا عذبوا ويشعر (هنرى) بأن العبء انزاح عن ظهره ، لأنه سيموت الآن من أجل شىء حين يسأل فيكتم السر ، وكان سيموت من قبل من أجل لا شىء ، لأنه لم يكن يدرى سراً من الأسرار يفضى به . ويفيد (سوربييه) من غفلة الحراس ، فيقذف بنفسه من النافذة فيموت . وهذه وسيلة نجاح ، فما دامت البطولة فى الإمساك عن الكلام ، فقد وجد الطريق إليها . ويستدعى (هنرى) ليسأل ، فيعذب دون أن يفضى بشىء . ويأتى بعد ذلك دور (لوسى) وها هى ذى معرضة لهتك عرضها . وهذا ما يضيق به (جان) ولا يستطيع أن يعترف بشخصه ، فيفضى باعترافه على أبطال المقاومة الذين لم يقبض عليهم . وينفجر (فرانسوا) الطفل بأنه سيعترف . فيقتله (هنرى) على مرأى من أخته وبرضاً من الجميع . ويستدعى (جان) وهو على وشك أن يطلق سراحه ، وكان قد أخبر زملاءه أن قتيلا قريباً من المكان فى حفرة ، سيضع حين خروجه أوراقه الخاصة فى جيبه ، وآنذاك تتاح لهم حرية الاعتراف جميعاً ، فتتبدل صبغة الموقف نفسياً من جديد . وعلى فكرة النجاة يثور (هنرى) ، فلم يعد يحتمل الحياة بعد أن قتل الصبى ، ولن تغفر له ذلك (لوسى) . وكذلك تأبى هى أن تنجو بعد ما نالها من إهانة ؛ ويشرف اليونانى وحده على النجاة ، ولكن فى آخر لحظة يحكم أحد الألمان بأن الأحوط أن يقضى عليهم جميعاً .

فالموقف بطولة المقاومين الفرنسيين أيام احتلال الألمان لفرنسا . وهو موقف ملحمى فى جوهره ، ولكن المؤلف يتتبع نواحى الضعف الإنسانية فى مواجهة الموقف ، مع محاولة الشخصيات الانتصار على الضعف إيثاراً وغلابا ، بحيث تبدو قوة الشخصيات فى صنوف هذا الصراع الأليم . ذلك أن سارتر ينوع شخصياته من ناحية البعد النفسى : فمن يونانى مجرب للمقاومة من قبل ، ولكن لا يزيده علمه بها إلا تهيباً وقلقاً على الرغم من إصراره على المقاومة ؛ ومن طفل فى سن الخامسة عشرة كان يظن أنه يطلب منه أن يكون رجلا باشتراكه فى المقاومة ، لا أن يكون بطلا ، فالبطولة فوق مقدوره ؛ ومن فتاة هى أخت الطفل ، وحبيبة رئيس المقاومة ، ويحبها زميلها الآخر فى المقاومة : « هنرى » مما قد يبعث الغيرة ، ويهد عزيمة المقاومين ، ومن ثم تتعقد صلاتها بالشخصيات . ونتعمق حالات الشخصيات النفسية كذلك حين نستمع إلى حوارهم ، وفى هذا الحوار تبدو خواطرهم المختلفة المضطربة التى تغوص فى أعماق الواقع الرهيب ، وتصور معاناتهم له أقسى ما تكون المعاناة ، حين يبحثون عن وسائل قتل اللحظات الثقيلة فى مرورها ، وحين يفكرون فى أنفسهم وفى علاقاتهم بالآخرين وراء الجدران ، ثم بعد ذلك حين يقدم « جان » رئيس المقاومة فتقوم هوة بينه وبينهم ، لأنه فى أمان ، ولأنهم سيضحون من أجله ، وتزداد الهوة اتساعاً بينه وبين « هنرى » غريمه فى حب لوسى ، ولكن « جان » ، بدوره ، يود أن يشاركهم مصيرهم ، ولولا واجبات الوطنية التى يؤمنون بها جميعاً معه ، إلا الطفل . ويخلق اغتيال الطفل جواً آخر رهيباً ، ويرد طعم الحياة كالرماد فى حلق الأخت وفى فم القاتل : هنرى : ثم نرى حالتهم النفسية فى صورة أخرى حين تلوح لهم فرصة النجاة التى يفضى بها إليهم « جان » ، ويطلب منهم الانتظار ربع ساعة قبل أن يبوحوا بها . وفى ذلك كله تتوالى آلاف الخواطر النفسية التى نرى بها

أعماق هذه النفوس فى علاقاتها المعقدة المتشابكة الجادة الرهيبة من خلال تصوير الموقف .

وعلى الرغم من الجهد الكبير فى تطويع هذا الموقف الملحمى ، وعلى الرغم من الغوص فى الأبعاد النفسية التى تنعكس بها رهبة الموقف وعمقه ؛ على الرغم من ذلك كله ، يطلق سارتر على مسرحيته السابقة اسم لوحات ، أو مناظر ، كأنه يعتقد أن مثل هذا الموقف الملحمى لا يستحق – على الرغم من هذا الجهد العبقرى فى تطويعه – أن يستحق اسم المسرحية . وربما كانت مسرحية سارتر السابقة أضعف مسرحية له من الناحية الفنية ، على ما فيها من جهد ، كما نص على ذلك بعض النقاد الغربيين ، وذلك بسبب موقفها[٢٨] الملحمى الطابع . ولنا دليل على ذلك من نقد سارتر نفسه . ذلك أنه كان قد وعد بتأليف قصة رابعة يتم بها سلسلة قصصه التى عنوانها : طرق الحرية . وهذه القصة الرابعة كانت ستعالج فترة مقاومة الفرنسيين فى عهد الاحتلال الألمانى . وقد قَدَّرَ سارتر أن عنوانها سيكون : « الفرصة الأخيرة » . ولكنه لم يصدرها . وقد سأله مراسل جريدة « الأوبزرفر » الإنجليزية عن السبب فى إحجامه عن إصدارها ، فأجاب سارتر بأن الموقف البطولى فيها غير ملائم فنياً ، يقول سارتر فى رده على ذلك المراسل : «كان الموقف جد بسيط لا أقصد أنه بسيط فى معنى أنه حافز للهمة ، أو للمخاطرة بالحياة ، ولكنى أقصد أن الاختيار كان أكثر يسراً مما يراد ، وعهود المرء فيه واضحة . وقد صارت الأشياء أكثر تعقيداً وأرحب أمام الخيال . فثم عقد كثيرة وتيارات متقاطعة أكثر من ذى قبل . فكتابة قصة يموت بطلها فى المقاومة ، ملتزما بفكرة الحرية ، أمر مبتذل ، مفرط فى الابتذال[٢٩] » .

(٢٨) Maurice Grunston: *Sartre,* London, 1962, p. 79-80.

(٢٩) Observer :London, Jone 18, 1961, p. 21.

وأضعف من المسرحية السابقة – من الوجهة الفنية – مسرحية أخرى تشبهها فى الموقف ، وهى مسرحية للكاتب الأمريكى شتاينبك ، وهى مأخوذة عن قصة للمؤلف ، وعنوان كليهما : « غرب القمر[٣٠] » . وفيها يقوم الصراع بين فريق المقاومة الوطنية وبين الغزاة من الألمان . وقضيتها نصرة الديمقراطية ، وتحرير البلاد المحتلة . وتنتهى بنجاح المقاومة الشعبية ، وتخريب طرق المواصلات لإحراج العدو ، ووقف العمل بالمناجم . ويصير الألمان محاصرين بخطر البغض والغضب ، ثم خطر فقد حياتهم نفسها . وفى المسرحية يمثل العمدة روح الشعب وعقليته الواعية . فهو يقول مثلا بعد أن اعتقله الألمان : « الأحرار لا يستطيعون بدء الحرب ، ولكن متى بدأت حاربوا حرب المستميت . أما قطيع الرجال التابعين لقائد فلا يستطيعون ذلك . وهكذا يكون القطيع دائماً هو الذى يكسب المعارك ، فى حين أن أحرار الرجال هم الذين يكسبون الحرب » .

(٣٠) The Moon is Down (١٩٤٢) وترجمت المسرحية إلى اللغة العربية بعنوان : (تحت الرماد) . وتدور أحداثها فى قرية غزاها الألمان . وفيها يتمثل الصراع بين فريق المواطنين الذين يمثلهم العمدة ؛ وكذلك ألكساندر عامل المنجم . والشقيقان ولدا (أندرس) والدكتور (وينتر) ؛ وبين فريق الأعداء من الألمان ، ويمثلهم بخاصة (لانسر) القائد ، وكوريل التاجر المواطن ، ولكنه متعاون مع الأعداء . وتبدو زوجة العمدة غير مكترثة ، بل إنها تريد تقديم تحية شراب للألمان الغزاة ، فيلقنها زوجها درساً : إنه لا يريد أن يقيم وليمة على أجساد الموتى من القرية . إن الشعوب لا تخوض الحروب للتسلية . وحين يريد لانسر أن يحكم العمدة بنفسه على ألكساندر ، لأنه قتل ألمانياً ، تدخل عليه امرأة ألكساندر مذعورة ، تسأل عما إذا كان العمدة سيقتل زوجها . ويجيبها : لقد عرفته منذ كان صبياً ، لقد عرفت أباه وجده ... فكيف أحكم عليه ؟ ويأبى أن يحكم عليه ، محتجاً قانونياً بأنه ليس له حق القضاء أو التنفيذ للأحكام . ويلقى بمناسبة ذلك درساً قاسياً على لانسر : أن الألمان هم الذين يخرقون القوانين . والمؤلف يمثل بعض الألمان مغلوبين على أمرهم ، مثل (تندر) الذى يصيح : أريد أن أعود لوطنى ، ومثل پراكل . ويقبض الألمان على العمدة لتنفيذ حكم الإعدام فيه . ويعتقل الدكتور ، ويدخل على العمدة فى معتقله ، قبل تنفيذ الحكم . ويسأله العمدة عن أغنية للشعب مطلعها : حطم الطائر الحبيس القفص ... ثم يقول للدكتور وينتر : أتذكر آخر ما قاله سقراط ؟ فيجيب : قال مخاطباً صديقه كريتون : هل تتفضل بأداء ديونى ؟ وعلى الأثر يضع العمدة يده على كتف پراكل الألمانى قائلا : نعم !! لابد من أداء الديون .

وقد لحظ النقاد أن المسرحية السابقة مخفقة فنياً ، وهى دعاية ، ألفها شتاينبك لمساعدة مكتب الخدمات الاستراتيجية للحلفاء ، ويسميها مؤلفها : مناظر ، أو لوحات على نحو ما فعل سارتر . وليس للشخصيات فيها أبعاد . ويحركها المؤلف كأنها قطع شطرنج(٣١) . وتسمية المؤلف لها بلوحات تدلنا على أنه يرى فيها ما رآه سارتر فى مسرحيته السابقة الذكر .

فإذا استعرضنا فى ضوء ما سبق مسرحية : « جميلة » ، للأستاذ عبد الرحمن الشرقاوى – وهو من خيرة كتابنا ، ومن طلائع المجددين فى الإنتاج القصصى ، وشاعر من صفوة شعرائنا المجددين – وجدنا الموقف فى مسرحيته السابقة ملحمياً فى جوهره . وهو أقرب إلى الموقف فى مسرحية شتاينبك السابقة منه إلى الموقف فى مسرحية سارتر التى تحدثنا عنها . وقد عنى الأستاذ عبد الرحمن الشرقاوى بعرض بطولة المقاومين الجزائريين – فى البلد الشقيق – للاحتلال الفرنسى ، ومن قيامهم بأعمال النسف والتدمير التى تشل قوى العدو . وبذل الأستاذ عبد الرحمن الشرقاوى جهدًا فى إظهار الضعف الإنسانى للأبطال أمام قوى المحتل . فجعل هؤلاء الأبطال يتعرضون للموت ، والإهانات ، وهتك الأعراض . وفى مسرحية الأستاذ عبد الرحمن الشرقاوى فرنسى يعطف على قضية الجزائر ، ويحتار بين عاطفته الإنسانية وواجبه ، هو الجندى « جان » ، وفرنسية أخرى تعين المقاومين الوطنيين انتقاماً من فرنسا ، لأنها فقدت فى الحرب زوجها ، ففقدت سعادتها وأسرتها . وهذا الموقف للشخصيتين الفرنسيتين يذكرنا بموقف تندور وبراكل الألمانيين فى مسرحية شتاينبك .

وقد تعرضت هند فى مسرحية : جميلة ، لما كان يهدد لوسى ، فى مسرحية سارتر ، وعلى الرغم من ذلك كله تظل المسرحية العربية دون المسرحيتين

(٣١) F-W. Watt : *Steinbeck*, London, 1962, P. 76-78.

السابقتين ، إلى جانب اشتراكها معها فى الموقف الملحمى . فعلى حين يعنى شتاينبك ببيان أفعال البطولة من رجال المقاومة وصدى هذه الأحداث الطبيعى فى الألمان ، فيجعل لانسر وتندر وبراكل والجند الآخرين يعبرون عن الكوارث التى تحيق بهم ، فيلجئون إلى القبض على المقاومين ، وتظهر صلابة هؤلاء المقاومين تجاه إجراءاتهم ، يعنى الأستاذ عبد الرحمن الشرقاوى بعرض اجتماعات المقاومين أنفسهم لتدبير الخطط ، مما يجعله قريباً من نقل الواقع المباشر إلى المسرح ؛ وليس هذا هو معنى الواقعية ، بل إنه يهبط بالعمل الفنى إلى نقله كما هو فى الطبيعة،ولهذا تورط فى عرض كثير من مناظر القتلى المثيرة للرعب لا للخوف لا عن طريق فنى .

ولا ننكر فى مسرحية سارتر أن الطفل قد اغتيل فيها ؛ ولكن فى منظر غير صاخب ، وقد مهد له سارتر تمهيداً قويا ؛ على أنه قد نقده فى ذلك كثير من كبار النقاد فيما يخص هذه المسألة أيضا . ونذكر ممن نقدوه فى هذا « جابريل مارسيل » الكاتب والفيلسوف الوجودى المعروف . وسارتر يعرض قسوة المعذِّبين من الألمان بطريق غير مباشر ؛ فيجعلهم يسألون فى خارج الكهف الذى حجز فيه المقاومون . وفى اللقطات التصويرية التى نرى فيها هؤلاء الألمان يتهيئون لسؤال المقاومين وتعذيبهم ، نرى ما يشف عن أسى رهيب لديهم ، وعن تقزز مما سيقوا إليه من ممارسة هذه المهنة غير الإنسانية ، يمس ذلك سارتر مساً خفيفاً عميق الدلالة . كأن يقول أحد الألمان للآخرين إنه يريد أن تُنظَّف أرض الحجرة من بقع الدم لأن منظرها مقزز ، ولأن هذا المنظر الدموى يمنعه من استساغة الطعام فيجيب ألمانى آخر بأن هذا المنظر ضرورى لأنه قد يحمل المقاومين على الاعتراف . هذا ؛ فى حين ترى الأعمال الوحشية وهتك العرض ومناظر القتل تعرض خطابيا وفى صور مكرورة فى مسرحية : جميلة ، وتستثار بها المشاعر فى قسوة وعلى رؤية

البشاعة المرعبة . وهى طريقة سهلة رخيصة فى الاستثارة لا تمت للفن بسبب . وقد استنكرها أقدم النقاد العالميين نفسه ، وهو أرسطو . وحين يعرض الأستاذ عبد الرحمن بعض نقاط الضعف الإنسانى يعرضها ملحميا أيضاً ، كقول جميلة لجاسر حين قبض عليه عقب مغامرته بتهريب حبيبته جميلة : « يا ليتهم قبضوا على كل المدينة ما عداك » . فهذا اندفاع عاطفى قد يعد منْ باب تصوير الضعف الإنسانى فى البطلة ، ولكنه لا أثر له فى المصير . فطابعه ملحمى . وهو بعد ذلك ضار ضرراً بليغا بتصوير معنى الفدائية نفسها . وكذلك تكرار هند أنها أصبحت عاهراً ، بعد أن انتهك عرضها ، أمر مبتذل فى إثارة المشاعر ، ولا يمس المصير . هذا إلى جانب الضحالة فى تصوير الشخصيات ، فشخصية مصطفى بوحريد ضحلة ، تنم أقوالها عن غرور وعن سطحية . وكثير من الشخصيات ليست معالمها محددة فاصلة ، لا فى أقوالها ولا فى أفعالها ، فهى مكرورة بعضها مع بعض . فإذا أضفنا إلى ذلك اللهجة الخطابية التى تضر بالمعنى الدرامى ضرراً بليغا والتى تفصل ما بين لغة المسرحية ولغة المسرحيتين الغربيتين اللتين تحدثنا عنهما قبلها ، وضح لنا أن هذه المسرحية فيها من المآخذ مايربو عن نظيرتها فى مسرحية شتاينبك . ونقرر مع ذلك أن موهبة الأستاذ عبد الرحمن الشرقاوى – كعهدنا بها – فوق مستوى هذه المسرحية ، كما يتجلى ذلك فى أعماله الفنية الأخرى . ونرى أن نواحى الضعف الفنية الممثلة فى المسرحية ، والتى مثلنا لبعضها ، مرده إلى اختيار الأستاذ عبد الرحمن الشرقاوى لموقف ملحمى فى طبيعته . وهو موقف رأينا مدى تطويعه للمسرحية أو القصة . ولعل الأستاذ عبد الرحمن الشرقاوى قصد فى مسرحيته إلى استثارة جماهيرية ذات غرض قومى نبيل ، فلم يحفل فى سبيل ذلك بالجانب الفنى ولم يقصد إليه ، والمسرحية من هذا الجانب قد أدت المقصود منها ، وإن لم ترق إلى المكانة التى تحتمها الأسس الفنية فى كل إنتاج

أدبي تتوافر له قيمة يخرج بها من نطاق المناسبة الموقوتة إلى مستوى العمل الفني . ونديل على ما نظن أنه غاية الأستاذ المؤلف من المسرحية بهذه الأبيات الخطابية التي يستدبر بها البطل جاسر الأحداث ، حين ينطلق فى التعليق على ما سبق أن حدث ، مستسلما للذة تصوير الرعب ، فى عبارات يقف بها الحدث الدرامى تماما ، ونشعر أنها موجهة للجمهور مباشرة ، فى مطلع المنظر الأول من الفصل الثالث من المسرحية :

« إن أعراض النساء انتهكت

إن هامات الرجال امتهنت

والذى يملأ القلب بنور الكبرياء

كله أضحى رغاماً فى الرغام

المعانى كلها قد دمرت

وكأنى بجبال سجرت

وكأنى بجحيم سعرت

والنجوم انكدرت، والسماء انكشطت..»

إلى أن يقول فى صرخة تدمغ العصر كله ، يتصيد لها مناسبة فى الفواجع السابقة الحدوث فى المسرحية :

إنه عصر الأفاعى .. عصر مصاصى الدماء ! !

إنما الديدان تقتاب الفضائل ،

ها هى الغيلان فوق السور حراس علينا ،

كل شئ شاحب من حولنا ، مضطرب ، لا ، بل وكاذب ،

وقىء وزرى ! العقارب

وثبت تنشنا من كل جانب

ومعانى الحب جفّت ، والخمائل

سحل الذئب عليها والرذائل

تكسر الآن بأعصاب الوجود !!

زمن الرعب يعود ....

.. والحياة أصبحت مثل جدار تخبط الرأس عليه

ثم ترتد إلينا دامية »[٣٢] .

قارن هذا بما فى مسرحية شتاينبك ، ومن أن شيئاً قريباً من هذا الرعب يعرو الألمان ، لا رجال المقاومة ، على أثر ما يقع فيه الألمان من مآزق وفخاخ ينصبها لهم المقاومون . أليس ذلك أبلغ فى تصوير ملحمة الفدائية ؟

وتبقى بعد ذلك آراؤنا التى قررناها فى مثل هذا الموقف الملحمى فى جوهره ، على حسب ما استقر عليه النقد العالمى ، وأقره نفس الكتاب الذين تعرضوا لتصويره ، كما بيناه من قبل .

وقد يسبق إلى الذهن أن اتجاه الكاتب الألمانى بريشت – فيما سماه : « المسرح الملحمى » – يمحو الفارق بين الموقف الملحمى والمسرحى ، ولكن الحقيقة أن بريشت يؤكد هذا الفارق ولا يمحوه ، وسنشرح ذلك فى الاتجاه

---

(٣٢) انظر كذلك مقالا لنا عنوانه: المسرحية بين الشعر القديم والجديد ، مجلة الكاتب، مايو ١٩٦٢ . ومما يلاحظ أن الرأس مذكر فى العربية . فكان ينبغى أن يقال : يرتد إلينا دامياً ، دامياً .

الجديد للأدب العالمى الحديث ، وهو الاتجاه الذى اكتسب فيه معنى المواقف عمقًا أكثر من ذى قبل ، حتى صارت المواقف دعامة الفن المسرحى والقصصى ، لأن مسرحيات بريشت تندرج فى نوع الاتجاه الحديث الذى نعرض لمعناه الآن ، وهو الذى يسمى : أدب المواقف.



٤ أدب المواقـــــف

١ – قد نما **الموقف الأدبى** – فى معناه الذى ذكرناه من قبل[1] – فى **الاتجاهات العالمية الحديثة** ، حتى صار أهم دعامة فنية للقصة والمسرح على سواء . فعلى الرغم من ضرورة المحافظة على القوة الحركية فى الإنتاج المسرحى والقصصى ، لم يعد هم المؤلف الاستغراق فى أبعاد الشخصيات النفسية والاجتماعية لاستكمال صور الشخصيات على نحو يجعل منها أبطالا ، بمعنى أن يكون فى كل مسرحية أو قصة شخصية رئيسية أو أكثر يعنى المؤلف بإلقاء أضواء عليها أكثر من سواها ، وفى تصويرها تتمثل دعامة البناء الفنى . ففى الاتجاه الحديث انتقلت الأهمية من البطل إلى الموقف . وفى أدب المواقف قد تتفاوت الشخصيات فى تصويرها ، فيلقى على بعضها أضواء أقوى من بعضها الآخر ، ولكن ليس الغرض من ذلك إبراز بعدها النفسى ، وتحليل الباطن الذاتى ، ولكن الغرض كله منصب على جلاء الموقف . ومن هذه الناحية تتساوى الشخصيات ، لأن الغرض منها جميعاً جلاء الموقف فى نواحيه المختلفة ، ومن وجهات نظر متغايرة ؛ بالكشف عن أصدائه فى مجموع الشخصيات ؛ وفى هذه الأصداء للموقف يبدو البعد النفسى والاجتماعى كى يوحى كلاهما بالمخرج الرشيد من الموقف ، بعد أن يبعث على التفكير العميق فيه ، ولكل جهد تبذله شخصية من الشخصيات الأدبية – فى القصة أو فى المسرحية – معنى تجاه الموقف العام فى العمل الفنى ، وهو موقف محدد عينى . وقد يكون موقف شخصية منها هو

(١) ص ٢٤ وما يليها من هذا الكتاب .

السليم ، وقد لا يكون للموقف العام كله من معنى ، ليبين التصوير عن اللامعنى ، أو عن العبث ، ليتخذ القارئ أو المشاهد للمسرحية موقفه الحيوى منه ، نتيجة للنفوذ إلى باطن الموقف . وبانعدام البطل – فى أدب المواقف – انقلبت فكرة المسرحية الأرسطية رأساً[٢] على عقب ، كما اكتسبت القصص طابعا فنيا جديدا[٣] .

وكما كان لفلسفات الوجود فى العصر الحديث فضل جلاء الموقف فى معناه الفلسفى كما شرحنا من قبل ، كان سارتر كذلك أوضح من دعا نظريا إلى **أدب المواقف**. يقول سارتر فى خاتمة الجزء الثانى من كتابه : مواقف[٤] : «كان المسرح فيما مضى مسرح تحليل خلقى للشخصيات ، فكانت تعرض على المسرح شخصيات تزيد فى تعقيدها أو تنقص ، ولكنها تُعْرَض عرضا تاما فى حياتها ، ولم يكن للموقف دور إلا فى وضع هذه الشخصيات فى صراع بعضها مع بعض ، مع بيان كيف يتم التحوير فى حياة كل شخصية بتأثير الشخصيات الأخرى فيها .. ولم يبق مجال لمسرح تحليل الشخصيات : فللأبطال حريات أُخِذَت فى الفخ ، مثلنا جميعا . فما المخرج ؟ ولن تكون كل شخصية شيئا سوى اختيار مَخرج ، ولن تساوى أكثر من المخرج الذى تختار . ونتمنى أن يصير الأدب كله خلقيا وجدليا مثل هذا المسرح الجديد ، أى يصير أدبا خلقيا لا أدب وعظ . فليوضح هذا الأدب – فى بساطة – أن الإنسان أيضا قيمة ، وأن المسائل التى يضعها لنفسه خلقية دائما . وعلى الأخص ، ليُبيِّنْ لنا الأدب فى كل امرئ الإنسان المبتكر . وكل موقف – فى معنى من معانيه – بمثابة مصيدة فئران : جدران فى كل

(٢) Eric Bentley. *op. cit.*, P. 92-93

(٣) انظر كتابى : النقد الأدبى الحديث .

(٤) وترجمناه إلى العربية بعنوان : « ما الأدب ؟ » ، القاهرة ١٩٦١ .

مكان ؛ فقد عبرتُ من قبلُ تعبيراً قاصرًا ، فليس من مخارج يختار منها. فالمخرج شيء يبتكر . وكل امرئ يبتكر نفسه بابتكاره لمخرجه الخاص به . فعلى المرء أن يبتكر كل يوم » . وفى نفس كتابه السابق يتحدث سارتر عن القصة ، قصة المواقف ، بأنها بمثابة مهام « يقترحها المؤلف على القارئ واجبات تتطلب الأداء ، وتدعو إلى متابعة البحث دون وضع خاتمة له ، وتحمل على مشاهدة تجارب يظل المخرج منها غير يقيني . وبما أنها ثمرة عذاب وتساؤل ، فإنها لا يمكن أن تكون مجرد متعة للقارئ ، ولكنها عذاب وتساؤل . فإذا منح المؤلفون فيها النجاح لم تكن صنوف مسلاة ، بل مسائل تستغرق التفكير » . ويتحدث سارتر عن الموقف الخاص لكل شخصية من الشخصيات فى أدب المواقف ، قائلا : « فلتكن كل شخصية من الشخصيات الأدبية بمثابة فخ يقع فيه القارئ ، ليرمى به من شعور إلى شعور ، كما يُرْمى به من عالم مطلق يستعصى على الدواء ، إلى عالم آخر مطلق كذلك ، وليظلَّ شاكاً فى شكوك الأبطال نفسها ، مضطرباً باضطرابهم ، مغموراً بحاضرهم ، ينوء تحت عبء مستقبلهم ، محاصراً بإدراكاتهم الحسية ومشاعرهمْ ، كأنها صخور عالية ما لهن طلوع . وليشعر أخيراً أن كل مزاج من أمزجتهم ، وكل حركة فى فكَرهم ، تحوى الإنسانية كلها ، وأنها-فى زمانها ومكانها – فى صميم التاريخ ؛ أنها – على الرغم من اختلاس الحاضر للمستقبل اختلاساً دائما – انحدار لا مَلَاذَ مِنهُ نحو الشر ، أو صعودٌ نحو الخير صعوداً لا يمكن لمستقبل ما أن يمارى فيه[٥] .. » .

ويعود سارتر – فى إحدى مقالاته – **إلى العلاقة بين المسرح والموقف** ، وموضوعات المسرحية : « إذا كان حقا أن الإنسان حر فى موقف خاص ، وأنه يختار نفسه فى الموقف ، إذن ، فعلينا أن نعرض فى المسرح مواقف بسيطة

(٥) المرجع السابق ، ٢٥٧ – ٢٥٨ .

وإنسانية ، وحريات تختار نفسها فى مواقف . وأبلغ ما يعرضه المسرح تأثيراً هو عرض شخصية فى طريق تكوين نفسها بنفسها ، فى لحظة الاختيار ، عن قرار حر ، يرتبط به نوع من الخلق والحياة ، وبما أنه لا وجود لمسرح إلا إذا تحققت وحدة جميع المتفرجين ، فعلى المرء أن يبحث عن مواقف جد عامة بحيث تكون مشتركة بين الجميع . ولدينا مسائلنا : مسألة الغاية والوسائل ، ومشروعية العنف ، ومسألة نتائج العمل ، ومسألة علاقات الشخص بالجماعة ، وعلاقات المشروع الفردى بالقيم التاريخية الثابتة ، ومئات أمور أخرى .

« ويبدو لى أن واجب المؤلف المسرحى أن يختار – من بين هذه المواقف الجدية – الموقف الذى يعبر أكثر من سواه عما يشغله من مسائل ، ويقدمه إلى الجمهور ، بوصفه مسألة معروضة على بعض الحريات » .

وعلى الرغم من أن سارتر يرى مجابهة الموقف بما يتطلب من جهد ومعاناة ، وفيما له من حدة وعنف ، لأن الإحاطة بالموقف على حقيقته – حتى لو كان أشد المواقف حلكة – هو أول درجة للتحكم فيه – يرى سارتر على الرغم من ذلك أن يعرض الكاتب الموقف من خلال حريات تكافح فى سبيل التخلص من مأزقها وذلك باختيار ما يتفق والإرادة الخيرة . فالموقف اختبار وبلاء للحريات ، وهذه الحريات قوى متعالية فيما تسلكه أو فيما يشف عنه مسلكها . يقول سارتر فى تقديمة لمجلة : « الأزمان الحديثة » عام ١٩٤٥ : « فى بعض المواقف لا مكان إلا لتبادل حدين أحدهما الموت . ويجب أن يتصرف المرء بحيث يستطيع الإنسان فى كل حالة أن يختار الحياة » . فكما يحقق الإنسان وجوده بالموقف ، ينبغى كذلك أن يشارك بأدبه فى تحقيق المواقف الإنسانية ، كى يكون الأدب هو التعبير الحر لمجتمع منتج .

ومسرحيات المواقف – كقصص المواقف – ليست تجريدية ، بل يحرص فيها الكاتب على ربط الشخصيات فى أبعادها بالموقف ، ليكتسب الموقف حيوية وعمقاً فى آن . ولنضرب لذلك مثلا بمسرحية : الذباب[٦] ، لسارتر . فموقف « أورست » فيها أزمة يصوّر ضمير يحقق بها نفسه ، بتخلصه من مواضعات ظالمة مسيطرة على المدينة ، ويتراءى فيها وعيه بين الذاتية والموضوعية . وهدفه تحقيق حريته عن طريق الآخرين وبوساطتهم . وحين يحدثه مربيه مغريًا إياه بأنه يمكنه أن يتمتع بحريته وثروته وشبابه بدون التزام بشىء ، يأبى أورست ، لأنه فى حريته بدون التزام – كما يقول – يشبه « هذه الخيوط التى ينتزعها الريح من نسيج العنكبوت ، فهى تتذبذب على عشرة أقدام من الأرض ، فلا أزن أكثر من خيط منها ، وأحيا فى الهواء ، لا أكاد أوجَد ... لقد عرفت صنوف أشباح من الحب مترجحة متفرقة كأبخرة ، ولكنى أجهل عواطف الأحياء الكثيفة الوجود ، أرسَل من بلد إلى بلد ، غريباً على الآخرين وعلى نفسى ، وتنطبق المدن من

(٦) Les Mouches (١٩٤٣)،والمسرحية مبنية على أسطورة أورسطس بن أجاممنون الذى قتلته زوجته مع عشيقها إيجست (انظر ص ٣٢ وما يليها من هذا الكتاب).وفى المسرحية يعود أورست إلى أرجوس بعد قتل أبيه ، فيجد المدينة نهباً لذباب الندم . والمدينة على دين تشعر فيه بالخطيئة ، حتى القاتل نفسه . وقد أرهبهم إيجست حتى صار فى أذهانهم ص ر ة للوعى بالرعب . ويلتقى أورست بأخته إلكترا التى كانت بمثابة خادم لأمها ولعشيق أمها القاتل ، وتتوق للانتقام ، وتحلم بعودة أخيها . ومع أورست مربيه يغريه هو وجوبيتر بالرحيل عن المدينة ، ولكنهما لا يفلحان . ويتردد أورست فى عصيان قانون المدينة كى ينتقم لأبيه من أمه ومن عشيقها ، ولكن بعد تردد طويل – يذكرنا بتردد هاملت – يقدم على تنفيذ مشروعاته ، فيقتل إيجست ثم أمه كليتمنسترا . وما إن يحدث القتل حتى يعرو إلكترا الندم ممثلا فى الذباب ، فى حين يتماسك أورست ، فهو غير نادم . فقد اكتشف أنه حر وكشف لأهل أرجوس عن ثقل عبء الحرية عليهم . ويأبى أن يكون بعد ذلك ملكا عليهم ، بل يدعهم يضعون حريتهم حيث يرون من وراء روعتهم ويأسهم : « فالناس أحرار ، والأمل يبدأ من الجانب الآخر من اليأس» . وقد صرح سارتر أنه ألف هذه المسرحية لتشف عن موقف الفرنسيين من الألمان أيام الاحتلال . فإيجست يمثل الألمان مغتصبى السلطة ؛ وكليتمنسترا تمثل الفرنسيين المتعاونين مع العدو ، وأورست هو فرنسا تنشد حريتها .

ورائى كأنها ماء راكد » . ويرد على جوبيتر فى إغرائه له بالرحيل ، وبعدم الالتزام ، وبالتمتع بالوجود طليقاً من كل قيد ، قائلا : « ... أريد أن أمتلك ذكريات وطنى ، وأن تكون لى أرضه ، وأن آخذ مكانى بين أهل أرجوس ... أريد أن أجتذب المدينة حولى ، وأن ألتحف بها كغطاء . لن أرحل » . ويفكر قبيل انتقامه أن الخير لا يمكن أن يكون فى التسامح لمصلحة المستغلين . ويهيب بأهل المدينة بعد أن أطلق قيودهم ، قائلا : « وهبتكم الحياة .. » . فمن خلال أورست ، ومن خلال من يحيطون به من شخصيات ، نرى مأزق الحرية فى موقف عينى صعب التحقيق ، ويتكشف هذا الموقف من مختلف وجهاته .

ومن كتّاب أدب المواقف الأمريكيين ريتشارد رايت ، وفولكنر ، ودوس باسوس ، و « د . هامت » ؛ ومن الأوربيين : كافكا وألبير كامو وسارتر ومالرو ... وهذا الاتجاه هو الأعم الأغلب فى القصص والمسرحيات اليوم .

وقد تأثرنا فى أدبنا العربى الحديث بهذا الاتجاه . ومن رواده عندنا الأستاذ حنا منيه فى قصته : المصابيح الزرق ، والأستاذ عبد الرحمن الشرقاوى فى قصته : الأرض ، وهى أول قصة مصرية تجلى فيها هذا الاتجاه ، ومن أدب المواقف كذلك مسرحية : اللحظة الحرجة ، ورواية: الحرام ، وجمهورية فرحات للدكتور يوسف إدريس : كذلك مسرحية : « القضية » للأستاذ لطفى الخولى ، ومسرحية الأستاذ نعمان عاشور : « الناس اللى تحت » ...

ونكتفى الآن بشرح نموذج لهذا الاتجاه ، فى رواية : الحرام ، للأستاذ يوسف إدريس . وموضوعها أن خفيراً فى أحد « التفاتيش » التى يمثلها الخواجة زغيب — يكتشف جثة جنين أجهضت به أمه . وهذه الجثة ملقاة بجانب الطريق الزراعى . وفى ذلك الصباح لا يكون للناس فى القرية حديث سوى هذا الجنين ، متسائلين

عمن تكون أمه ويتجه شك « فكرى أفندى » – مأمور الزراعة – إلى طائفة عمال الترحيلة التى تأتى إلى التفتيش كل عام من مختلف البلاد لتنقية القطن من الدودة . ولكن تحريات مأمور الزراعة ، وتحريات رجال الشرطة ، لا تسفر عن وجود الجانية بين أفراد هذه الطائفة . ومن هنا يساور الشك جميع النفوس ، لا فرق بين كبار القرية مثل فكرى أفندى ومسيحة أفندى الباشكاتب ، وصغارها كمحبوب موزع رسائل البريد الذى يسخر منه الناس لضآلته ، ويسألونه كيف يعاشر زوجته التى تشبه الفيل ضخامة ! ! وينهش الشك هذه الصدور أن يكون هذا الجنين ثمرة إثم وقع فى بيته ! . وتزداد وساوس مسيحة أفندى لأن ابنته الوحيدة « لندا » كانت تعانى من مغص فى ذلك اليوم . وهكذا يكتشف كل شخص فى القرية أن الطمأنينة التى كان يخيل إليه أنه ينعم بها ليست فى الحقيقة سوى وهم . وفى فترة الشك هذه يظهر لنا الجزء الغامض فى حياة « التفتيش » ، الجزء المتوارى عن وعى الناس ، مع أنه الأكثر تأثيراً فى مشاعرهم وحياتهم . فيكتشف محبوب ساعى البريد أنه كان يحمل – دون أن يدرى – رسائل غرام كانت ترسلها زوجته إلى عشيقها فى طنطا . ويحاول صفوت بن فكرى أن يتصل بلندا التى كان يحبها ، ويوسط لذلك صديقه الشاب « أحمد سلطان » ، الفتى الجميل المكتمل الرجولة ، فيكون ذلك سبباً فى قيام علاقة بين أحمد سلطان « ولندا » بواسطة القوادة أم إبراهيم . وفى ثنايا ذلك كله نرى نواحى حياة التفتيش فى طبقاتها المختلفة ، وبخاصة بؤس هؤلاء العمال ، عمال الترحيلة ، ومختلف العلاقات التى تصل ما بين هؤلاء البائسين والآخرين من الناس ، ويبلغ هذا البؤس مدى تصويره حين يكتشف فكرى – بمحض المصادفة – أن تلك الفتاة الآثمة من بين أفراد تلك الفئة ، واسمها عزيزة ، فنرى كيف اقترفت الإثم بدافع ظروف قاسية ، وكيف وضعت جنينها ، وكيف قتلته ، ثم كيف ماتت فى

النهاية ، لتذيب مأساة موتها تلك الحدود الوهمية التي كانت تفصل بين ناس الترحيلة والآخرين من الناس ، ليقفوا فى الأسى جنباً إلى جنب ، وليواجهوا بؤس المصير فى فرد من أفراد مجتمعهم ، بعد أن فرقتهم حيناً مأساة الخطيئة . وباكتشاف سر الخطيئة تعود إلى ناس القرية طمأنينة زائفة كتلك التي كانوا يستمرئونها ، فيسمح مسيحة أفندى لابنته لندا أن تذهب لزيارة أم إبراهيم فى بيتها ، دون أن يدرى أنها ستلتقى هناك بأحمد سلطان . والأستاذ يوسف إدريس ينفذ من خلال ظاهر الواقع ، وعن طريق حدث عرضى فى القرية ، إلى تصوير أسرار موقف أسرى من جهة ، ثم اجتماعى اشتراكى من جهة ثانية .

٢ – وثم اتجاه ثان أحدث فيما يخص أدب المواقف ، وإن لم يترك – بعد – أثراً فى أدبنا الحديث ، ذلك هو اتجاه برتولد بريشت الكاتب والناقد الألمانى [٧] (١٨٩٨ – ١٩٥٦) ، فيما سماه هو : المسرح الملحمى . ونبادر إلى القول بأن معنى الملحمة فى تسميته لا يمت بصلة إلى الملحمة فى مفهومها القديم . فمعنى الملحمة فى هذه التسمية هو – على حد تعبير أحد النقاد الألمان – : « مواجهة الإنسان العادى مصيره فى منهج نقدى [٨] » . وبريشت يسمى مسرحه : « المسرح الملحمى » أو « اللاأرسطى » ، لأنه يلجأ فيه إلى وسائل فنية جديدة ، كإفادته من وسائل الإخراج فى دور الخيالة ، وكاعتماده أولا على الفكر لا الشعور ، وحرصه على وحدة الموضوع دون الحدث ، وكوسائل ما يسميه : « تغريب الحدث » ، وهى وسائل كثيرة ، كازدواج الشخصيات ، وتكرارها ،

---

(٧) انظر مقالنا الطويل فى تلخيص كتاب إنجليزى عن اتجاهات بريشت النقدية فى عدد « المجلة » . ديسمبر ١٩٦٢ .

(٨) Ronald Gray : *Brecht, London, 1961, P. 24.*

وإدخال قاصّ يحكى أجزاء من المسرحية[٩] . وعنده أن الإنسان طيب بطبعه ، ولكن تحمله نظم المجتمع الفاسدة أن يخالف طبيعته ، فيبذل جهداً كبيراً كى يصير شريراً . وفى قطعة من أشعاره الغنائية يقول بريشت :

« على حائطى لوحة يابانية من الخشب المحفور :

قناع شيطان شرير ، ذهبى الصورة مظهرًا

ولكن فى شفقة أرى

العروق المنتفخة فى جبهته تهمس إلىَّ :

أى جهد عظيم يبذله المرء كى يكون شريراً ! ! » .

وهذه ملحمة مصير الفرد العادى فى المجتمع الفاسد . وعنده أن كل مجتمع فاسد مادام غير اشتراكى . ولهذا يتطلب للعالم تغييرًا ثورياً كاملا ، يبيح فيه فى بعض مسرحياته استعمال العنف فى سبيل الغاية . ولعل من المجدى أن نذكر مثالا نتبين فيه خصائصه الفنية وآراءه فى تصوير المواقف ، دون عناية بالشخصيات والحدث ، فى مسرحيته التى ترجمها الدكتور عبد الرحمن بدوى حديثاً إلى اللغة العربية ، وعنوانها : « دائرة الطباشير القوقازية[١٠] » . وفيها خمسة أحداث : الحدث الأول موضوعه تنازع جماعتين من جماعات التعاون الزراعى ذى الملكية الجماعية على قطعة أرض ، وإحدى الجماعتين تستخدم الآلات الحديثة للزراعة ، والمسألة هى : على أى مبدأ يمكن الفصل فى النزاع بينهما ؟ .. وينتهى بذلك

(٩) لا نريد أن نطيل هنا بما يخرجنا من موضوعنا ، انظر المراجع السابقة ، ثم كتابى : المدخل إلى النقد الأدبى الحديث، صفحات ٦٧٤ – ٦٧٩ ، ٨١٢ – ٨١٤ .

(١٠) مما يستحق الذكر أن الأحداث الأربعة التى تلى الحدث الأول مقتبسة من مسرحية الكاتب الصينى : لى هسنج تاو Li Hsing Tao ، عنوانها : دائرة الطباشير .

الحدث الأول ، لنرى الحدث الثانى : طفل لحاكم إقليم جروسينيا ، تهمله أمه وتتركه حين دهمت الثورة البلد ، غير ملقية بالاً لسوى جمع ملابسها وحليها والنجاة بها . وتأخذه خادم رحيمة هى : جروشا ، لتعنى به وتربيه . وعلى الأثر نرى الحدث الثالث : حين تتعرض هذه الخادم — بسبب تعلقها بتربية الطفل — لخطر آخر ، هو ضرورة تخليها عن التعلق بحبيبها الغائب الذى وعدته أن تنتظره ، لتتزوج من فلاح كى ينتسب إليه الطفل ، كيلا يرمى بأنه ظنين المولد . وبذلك تقع « جروشا » فى مأزق شرح الملابسات القاسية لحبيبها حين يعود ، ويعانى — عاطفياً — فى تضحيتها . والحدث الرابع حدث القاضى أزدك ، وصولى لا ضمير له ، يظفر بمنصبه فى عهد الحكومة غير الشرعية ، ولكن يحتفظ بمنصبه حين يعود الحكم الشرعى للبلاد ، لأنه كان قد أدى خدمة لبعض رجاله . ويتمثل الحدث الأخير فى مطالبة زوجة الحاكم للخادم برد طفلها إليها . ويحكم القاضى أزدك فى ذلك حكماً مزعمياً يؤيد قضية عامة للمؤلف . فيقضى بأن الطفل لمن ينتزعه بالقوة من داخل دائرة الطباشير التى رسمها للخادم والأم . وعلى كل منهما أن يأخذ بذراع الطفل لينتزعه من الآخر . وتحجم الخادم — دون الأم — عن العمل ، لأن الخادم شفوق بالطفل . ويعود القاضى فيحكم به للخادم لأنها أرأف به . وختام المسرحية يربط بين هذه الأحداث جميعا ، ويومئ إلى المبدأ فى حل النزاع فى الحدث الأول : «كل شىء ملك لمن يحسن التصرف فيه . وهكذا يكون الأطفال لمن تتوافر لهن صفات الأمومة ؛ كى يسعدوا ، والعربات لمن يجيدون قيادتها أكثر من سواهم ؛ كى تسير ، والوادى لمن هم أقدر على ريه ؛ كى يؤتى ثماره » .

فالغاية هنا تصوير الموقف من المِلكية ، وهو موقف اشتراكى عينى . والانقطاع المفاجئ بين الحدث الأول والأحداث التالية ليس إلا ظاهرياً ، وهو

انقطاع مقصود فنياً ، ليحمل – بإحكام تصويره – على التفكير فى موضوع أعمق مما يبدو لأول وهلة . والرابط بين الأحداث الأربعة التالية والحدث الأول واضح فى ختام المسرحية . والأحداث جميعها متآزرة على كشف هذا الموقف الذى لم يمل بريشت من تكرار تصويره فى مسرحيات كثيرة : ذلك هو توكيد فساد العالم غير الاشتراكى ، والكشف عن الأثرة فيه، بحيث يتطلب التغييرَ السريع على مبادئ جديدة حاسمة واضحة الهدف . ولا يمكن إصلاح قطاع منه دون القطاعات الأخرى . ويبدو الخير – فى هذا العالم الفاسد غير الاشتراكى – ضئيلا وعلى سبيل الصدفة ، فالحكم الصائب يصدر عن قاض فاسد وصولى ، وأمام طيبة الخادم الرحيمة عقبات كأداء . ويسرى الشر من قطاع إلى آخر، بحيث يطمس معالم الخير فى النفوس الطيبة فى الأصل ، ويساعد على نمو النزعات الخبيثة ، وفى هذا كله تبدو العلاقات الاجتماعية فاسدة معوقة تستدعى الثورة الاشتراكية الشاملة . والصلة بين الأحداث محكمة تبين عن جوانب الموقف الفكرية . فى وحدة ذات إيقاع ذهنى ، تستدعى تفكيراً عميقا ، لأن هذا الإيقاع لا يظهر للنظرة العجلى .

وقد قلنا إننا لم نتأثر – بعدُ – فى إنتاجنا الأدبى بهذا الاتجاه الفنى الجديد ، ولكنا أردنا بحديثنا فيه أن نقضى على شبهة من يظن أن بريشت يعود إلى الموقف الملحمى فى معنى الملاحم القديم ، على أنه من المحتمل أن يظهر له تأثير – من الناحية الفنية – فى إنتاجنا الأدبى الحديث بعد قليل من الوقت ، وربما يسهم حديثنا فيه – هنا – فى توجيه ذلك التأثير وتحديد وسائله الفنية .

٥ صــور الموقـــف

علمنا أن البنية الفنية – من حيث هى – تحتم أن يعتدّ كل كاتب لمسرحية أو قصة بموقف أدبى يحاكى الموقف الحيوى ، وفى كل موقف عام للمسرحية أو القصة مواقف خاصة بكل شخصية من الشخصيات الأدبية تُفهم من ثنايا الموقف العام . وقد تحقق هذا الخلق الفنى للمُوقف – فى المسرحيات والقصص جميعها – قبل أن توجد الدراسة المنظمة لهذه الظاهرة الأدبية ، وقبل أن يفهم الموقف بمعناه الفلسفى فى العصر الحديث . وشرحنا كيف زادت العناية بالموقف الأدبى حتى انتقلت الأهمية العظمى إليه بدلا من الشخصيات والحدث فى المسرحيات والقصص . إذن ، فى كل التراث العالمى المسرحى والقصصى صور مختلفة للموقف الأدبى ، سواء قبل الدعوة إلى أدب المواقف أم بعد تلك الدعوة ، وقد أشرنا من قبل إلى المحاولات الساذجة لإحصاء هذه المواقف فى المسرحية ، وفندنا هذه المحاولات . وفى الدراسات الحديثة قام من يحصى صور المواقف المسرحية، ويمكن أن ينطبق هذا الإحصاء فى جملته على المواقف القصصية.

وهذا الإحصاء – فى صورته التقريبية – يساعد على المقارنات ، وعلى تعميق النظرة للنواحى الفنية فى العمل الأدبى . ولكى نستعرضه لابد أن نتمثل الموقف العام فى صورته التجريدية على أنه صدام بين قوى إنسانية تتصارع فيما بينها . وهذه القوى تمثلها الشخصيات فى موقفها الخاص . ويستلزم الموقف ست صور من القوى كى تكتمل صورته العامة :

والقوة الأولى **هي البطل** فى غير أدب المواقف ، أو الشخصية الأولى فى أدب المواقف فيما بعد ؛ وهو ما يسمى : Prstagsniste ، ويتجه نحو غايته فى المسرحية بناء على قيمة خاصة للأشياء فى نظره . وقد كان البطل شخصية نبيلة فى المأساة الكلاسيكية ، يقع فى خطأ على نحو ما شرحنا ، ثم صار يعرض – بعد الكلاسيكية – شريراً ضحية للمجتمع ، تدليلا على فساده أو فساد قطاع منه ...

وإلى جانب هذه القوة الدرامية الأولى تقوم **قوة ثانية** منافسة لها ، تكون بمثابة عوائق فى سبيل الوصول إلى الغاية ، وبها يحتدم الصراع ، وبها تكتسب المسرحية قوّتها الحيوية . وتسمى فى المسرحية Antagoniste . وقد تتمثل فى شخص أو أشخاص على المسرح ، وقد تتمثل فى معنى من المعانى التجريدية ، كالزمن فى مسرحية : أهل الكهف للأستاذ توفيق الحكيم ، أو فيما سماه الأستاذ الحكيم : الحقيقة فى مواجهة الواقع ، فى مسرحية:أوديب ، وقد تتمثل فى عوائق طبيعية أو اجتماعية كما فى قصة : « الأرض » للأستاذ عبد الرحمن الشرقاوى ، وقد صيغ منها مسرحية كذلك .

وبين القوتين السابقتين تقوم **قوة ثالثة** ، تمثل الخير المطلوب ، أو المثال المنشود ، أو الخطر المرهوب . وقد تبدو هذه القوة فى صورة شخصية هى المحبوبة مثلا ، مثل « ليلى » لدى مجنون ليلى ، وهى بمثابة القطب الذى يتركز حوله الصراع ، وهى مركز الإشعاع للقيمة أو للمثال الذى تبذل التضحيات من أجله ، وتقوم العوائق فى سبيل الظفر به . وقد تبدو هذه القوة فى صورة مثال تجريدى لا يظهر على المسرح ؛ كالوطنية والاستقلال فى مسرحية « الراهب » للدكتور لويس عوض ، وليست هذه القوة سلبية فى الموقف ، بل هى من وسائل شبوب الصراع فيه .

يضاف لذلك قوة رابعة ، هى القوة التى يطلب لها الخير المنشود أساساً ، أو المثال الوهمى أو الحقيقى . وقد تكون هذه القوة ممثلة فى شخصية من الشخصيات السابقة . وذلك كشخصية السلطان الحائر فى مسرحية الأستاذ توفيق الحكيم . فإنه ينشد إعتاق نفسه . وقد يكون ممثلا فى شخصية مستقلة ، كما فى مسرحية : « أندروماك » ، إذ المقصود بصراع الأم حماية ابنها الطفل . ونرى هذا الطفل على المسرح فى مسرحية أندروماك ليوريبيدس،وفيها يظهر الطفل مولوس يحدق به خطر القتل ، ويرجو من منيلاوس والد « هرميونة » – كما يرجو من ابنته « هرميونة » عدو أندروماك – أن يوقّى القتل .

وفى مسرحية راسين التى تحمل نفس الاسم – وفيها يسمى الطفل : « أستيناكس » – يتحاشى راسين ظهور الطفل على المسرح . وتزيد غيبة الطفل المسرحية قوة ، لأن استدرار العطف فى مسرحية يوريبيدس – بظهور الطفل – وسيلةٌ رخيصة . وقد ينشد البطل (وهو الممثل للقوة الأولى) هذا الخير لنفسه ، فيجمع فى صراعه بين القوتين ، كما فى المسرحيات العاطفية مثلا . وقد يزدوج الصراع من هذه الناحية ؛ فينشد البطل خيراً لنفسه ولغيره ، كما فى شخصية « أوديب » فى مسرحية الأستاذ على أحمد باكثير ، ففيها ينشد أوديب إغناء الشعب ونجاة نفسه ؛ وكما فى شخصية « أورست » فى مسرحية سارتر السابقة الذكر . وقد تظهر هذه القوة ممثلة فى شخصيات ، تبدو على المسرح أو لا تبدو ، كما فى الأمثلة السابقة . وقد تتمثل فى قوة لا يمكن ظهورها على المسرح ، لأنها تجريدية ، كما إذا كان الخير منشوداً للوطن مثلا ، كما فى مسرحية سارتر : « موتى بلا قبور » ، وفى مسرحية شتاينبك : « غرب القمر » ، وفى مسرحية الأستاذ عبد الرحمن الشرقاوى : « جميلة » .

والقوة الخامسة من القوى الممثلة للصراع هى قوة الحكم ، أو القوة التى تزن الموقف ، وتميل كفته إلى ناحية من النواحى . وقد تتمثل فى البطل ذاته ، مثل شخصيتى أورست وعطيل . وقد تتمثل فى الشخصية الممثلة للقوة الثالثة ، أى الممثلة للخير المنشود ، مثل « ليلى » فى مسرحية : مجنون ليلى ، لشوقى ؛ فهى تميل كفة الموقف بتفضيلها وردًا ، فتتحكم بذلك عن طريق غير مباشر فى مصيرها وفى مصير قيس . وأضعف صور هذه القوة أن تأتى من خارج المسرحية ، كتدخل الآلهة فى المسرحيات اليونانية القديمة ، أو تدخل الملك فى مسرحية : « تارتوف » لموليير .

وأخيراً تأتى قوة الأعوان أو المساعدين لأية قوة من القوى السابقة ، فى صورة شخصيات تنضم إلى أية قوة منها. فابن عوف بمثابة عون لمجنون ليلى ، ونصيب بمثابة عون للمهدى،و « إليكترا » عون لأورست .. وقد يؤدى حذف العون أو المساعد – حذفاً فنياً – إلى اكتساب المسرحية قوة وروعة ؛ حين يشيع فى جوها انتظار المساعد الذى لا يحضر ؛ أو العون الموهوم الذى لا وجود له ؛ وقد يرجع إليه المؤلف جوهر تصويره الفنى فى مسرحيته . وذلك مثل « جودو » فى مسرحية : فى « انتظار جودوا » ، لصموئيل بيكيت . ومن القضايا المحببة للرومانتيكيين أن يبدو البطل وحيداً دون عون مفيد ، مثل جون فالجان فى قصة البائسين لفكتور هوجو ؛ وعلى الأخص « غادة الكاميليا » فى المسرحية والقصة التى تحمل اسمها ، لألكسندر دوما الابن . ومن المسرحيات الكلاسيكية الخالدة ملهاة : « عدو المجتمع »[1] لموليير ، وفيها نرى البطل يفقد ثقته فيمن حوله قليلا

---

(١) Le Misanthrope (١٦٦٦) ملهاة موليير . فيها ينفر ألسست من كل الناس ، ويعيب عليهم الملق والنفاق . كما يعيب على المجتمع ما يعرضه على الأفراد من مواضعات المداراة والرياء . ويخالفه صديقه فيلنت الذى يرى قبول الناس على ما هم عليه . على أن يتمسك المرء ما أمكنه بالعادات الصالحة دون صدام .

قليلا ، حتى يصير أخيراً وحيداً ، لأنه شديد التعلق بالصدق والصراحة ، وهما ما يفتقده عبثاً فى مجتمعه الحافل بالنفاق والرياء . وقد فقد كل معارفه وأصدقائه . وأخيراً ينفر من حبيبته ومن الناس جميعاً ، ويعتزم الذهاب إلى مكان ناء فى الأرض ، حيث تتوافر له حرية الرجل الشريف . وهذا هو خلق « ألسست » ، بطل المسرحية السابقة .

وقد اشتهر « إبسن » الكاتب النرويجى (١٨٢٨ - ١٩٠٦) بتصويره لمواقف العزلة المعنوية لشخصياته ، فى مسرحيات ذات طابع اجتماعى واقعى ورمزى معاً . ونضرب مثلا لذلك بمسرحيته : « عدو الشعب »[٢] .

ويولع ألسست بالفتاة اللعوب سيلمين ، أرملة ولوعة بالمجتمع كما هو ، وبما فيه من عادات .

وفى انتظار ألسست لحبيبته يلتقى بشاعر من شعراء البلاط : أورانت ، يعرض عليه قصيدة يطلب منه رأيه فيها ، فيحكم عليها ألسست بأنها ركيكة بغيضة . فينصرف متوعداً إياه فى مبارزة . ويلتقى بسيلمين ، فلا يتاح له أن يصارحها بحبه . لكثرة ما تستقبل من زائرين وزائرات ، فى أحاديث تمثل نفاق المجتمع ورياءه وما يسوده من نميمة وغيبة .

وفى الفصل الثالث تحضر أرسينويه ، غريمة سيلمين ، ويشف حديثهم المهذب عن العداء الصريح ، وتدس سيلمين لألسست رسالة غرام كتبتها سيلمين إلى أورانت ؛ عقبة جديدة فى سبيل حبه . ولا يكاد يصرح ألسست بحبه وصنوف عتابه إلى سيلمين حتى تحول الزيارات دون إتمام الحديث ، ثم يستدعى ألسست لتسوية النزاع بينه وبين خصمه . وفى الفصل الخامس تضيق سيلمين بكل من كتبت لهم رسائل ، وتظهر لهم سخريتها منهم جميعًا . ويطلبها ألسست للزواج ، ولكنه يشترط شرطًا واحدًا ، هو أن تعتزل المجتمع معه . وتتردد هى ، وعلى الأثر ، يهجرها ألسست ، لأنه سيذهب « يبحث فى الأرض عن موضع ناء ، حيث تتوافر للمرء حريه الرجل الشريف » .

(٢) Un Ennemi du Peupie (١٨٨٢)، ويجرى فيها الحدث فى مرفأ صغير على شاطئ النرويج الجنوبى ، اكتشف فيه منبع ماء معدنى ، به سيصبح المرفأ فى عيش رغيد ، إذ ستقام فيه حمامات الاستشفاء ، يقصدها الناس من جميع الجهات ، وطبيب هذا المرفأ هو « توماس ستوكمان » الذى يبدو فى أول المسرحية نهب أزمة من أزمات الضمير ، لأن تحليلاته أثبتت أن مياه المعدن موبوءة . وواجبه أن يكشف =

وكذلك مسرحيته الأخرى : براند Brand ، وفيها ينعزل براند عن أهله وقومه ، وأتباعه الدينيين ، لأنه يريد أن يقوم بمشروع يحقق به ذات نفسه فى مغامرة غايتها تربية الإرادة ، إرادته هو وإرادة الشعب . ويموت ضحية مشروعه ، لأنه نسى أنه إنسان يعيش بين الناس ، فقد حاول أنه يتأله ، فكان ضحية كبريائه غير الإنسانية ، وضحية غايته المتعالية التى لا ينبغى أن يتعلق بها بشر . ولكنه نجح فى شىء واحد ، هو بث إرادة العزيمة والطموح فى شعبه . وهى بذرة فيها المخرج للمجتمع لو نبتت بعد أن بذرها .

وهذا الموقف – فى عمومه وفى كثير من تفاصيله – هو الذى يتراءى فى الموقف الذى حاكاه الأستاذ بشر فارس فى قصة : « رجل » ، التى حولها بعد إلى مسرحية بعنوان : « جبهة الغيب »[٣] . وكنا نود أن يتسع الوقت لدراستها بالتفصيل فى هذه المحاضرات ، التى ندرس بها الموقف وحالاته .

= عن هذه الحقيقة ، فيقضى بها على آمال أهل المرفأ . ويهدده أخوه الكبير « بيترستوكمان » حاكم المدينة – وهو مثال الموظف التقليدى – بعزله من المنشأة وحرمانه من مهنته التى يكسب منها قوته إذا لم يلزم الصمت . ويناصر الطبيب أولا محررو جريدة الشعب ، ولكنهم لا يلبثون أن يتخلوا عنه بانضمامهم إلى رئيس جمعية ملاك البيوت فى المدينة ، وهو : « أسلاسكن » . ويجهر الدكتور ستوكمان بالحقيقة ، وأنهم يردون مياهاً مسمومة فيتهمونه بأنه « عدو الشعب » ويتهمهم الطبيب بأنهم سجناء المزاعم ، وضحايا المستغلين من قادتهم . ويلعن فيهم عبيد الحزبية الزائفة التى يشبه قادتها بالذئاب تطلب غذاءها من أفراد القطيع . ويتخلى قومه جميعاً عنه لحبه لتقرير الحقيقة ضد أطماع ذوى المصالح الخاصة ، حتى إن صديقه « هورستر » – على الرغم من كرمه معه – يبدو كأنه لا يفهم شيئاً مما يقول . ويتشاجر طلبة المدارس مع أبنائه ، لأنهم أبناء المنبوذ من الشعب . وآنذاك يصر على أن يعلمهم فى بيته ، ليجعل منهم – ومن الفقراء الذين يعلمهم ويعالجهم بالمجان – نواة مجتمع منشود طاهر من المزاعم ، لا ينقاد بالأطماع الباطلة ، وفى تلك اللحظة يكتشف فى نفسه السر الكبير : إنه القوى ، بل إنه من أقوى الناس فى الأرض ، قائلا: أقوى الناس فى العالم هو من يبلغ المدى فى وحدته دون الناس الذين ينفرون من الحقيقة، لا يطيقون مواجهتها .

(٣) انظر مقالا لنا مطولا فى مجلة المسرح فى عددها الأول.

ولا نقصد من إحصاء القوى الست السابقة أن كل مسرحية – مثلا – لابد أن تحتوى على ست شخصيات ممثلة لهذه القوى . فقد وضح مما قلناه أنها يمكن أن تمثل بأكثر من ذلك . وقد يمثل شخص واحد أكثر من قوة منها . وقد يحذف بعضها فيزيد التصوير الفنى روعة وقوة ، متى توافر الإحكام الفنى فى البناء المسرحى أو القصصى .

وكلما تعقدت الشخصيات نفسياً – أى بعدت عن السطحية والضحالة – جمعت بين أكثر من قوة منها . فمثلا : « هاملت » هو بطل الموقف فى مسرحية شكسبير ، وهو يمثل القوى الأولى والثانية والرابعة والخامسة مما سبق أن ذكرناه من قوى درامية ، ذلك أنه الطالب للغاية ، وفى داخله ذاته أكبر عائق يمنعه من الوصول إليها ، ثم إنه ينشد هذه الغاية لنفسه ، فهو يرجوها ويحرص عليها ويخافها ويرهبها ، وهو كذلك الحكم فيها ؛ فى تردد بالغ مداه فى العمق ، وفى هذا غنيت معانيه النفسية وتعددت ودقت مسالكها .

وعلى عكس ذلك إذا تفتتت القوى فى صورة رموز ، فإن المسرحية تفقد قوتها الدرامية ، لأن روابطها الحيوية تصبح أقرب إلى التجريد . فمثلا فى مرحلة ولوع الأستاذ توفيق الحكيم بالمسرح الرمزى ، كان يقصد إلى تجريد شخصياته ، كما يقول هو فى مقدمة مسرحيته : بيجماليون ، عام ١٩٤٢ : « ... أقيم اليوم مسرحى داخل الذهن ، وأجعل الممثلين أفكاراً تتحرك فى المطلق من المعانى ، مرتدية أثواب الرموز ... » . فمثلا فى مسرحية : « شهر زاد » يجعل العبد رمزاً لقوة الجسد ، والوزير « قمر » رمزاً للعاطفة ، وشهريار رمزاً للفكر الخالص . وعلى الرغم من قوة الحوار الذى ينفرد به الأستاذ توفيق الحكيم ، وطرافة المعانى ، ودقة الاختيار للموضوع والأفكار ، وشفافية ذلك كله عن موقف ذهنى دقيق ، فى أسلوب ممتع ، على الرغم من ذلك كله ، تفقد المسرحية بنيتها الدرامية وحركتها

الحيوية وقوتها فى الإقناع . ولا نقصد أن نقلل من القيمة الفنية فى هذا المنزع الرمزى لمسرحيات الأستاذ الحكيم . فقد أغنى أدبنا الحديث فى جوانب الحوار والمعانى ودقة المسلك الذهنى بما لا نزال نفتقر إلى مثله حتى اليوم . ومن حسن الحظ أن الأستاذ توفيق الحكيم قد رجع عن نظرته الرمزية تلك ، فى نقده وإنتاجه الأدبى ، فيما بعد .

وقد تتبع بعض الدارسين حديثاً صور هذه المواقف فى المسرحية ، فأوصلها إلى أكثر من مائتى ألف موقف[٤] . ويمكن تتبع نظائرها فى القصة . ولا يهمنا هنا الاستقصاء . فقد ذكرنا ما يعين الباحث على القيام ببحوثه المقارنة ، فى الكشف عن نواحى التأثير الأدبى فى المواقف العامة ، ثم تقويمها . وهذه المواقف كلها جديدة فى جنس المسرحية والقصة فى أدبنا الحديث ، وهى لذلك تحتاج إلى تقديم جدى فى أسسها ، وفيما تدل عليه من صنوف التأثير .

* * *

وقد وضح مما سبق أن الفروق كثيرة متعددة متنوعة بين الموقف الأدبى والموضوع . ومن ثم تكون صلات التأثير والتأثر الأدبية فى المواقف أغنى وأشمل وأكثر ثمرات إذا نفذت إلى صميم الموقف ولم تقف عند مجرد الموضوع . إذ الموضوع هو المادة التى تتنوع أشكالها على يد الكتاب والشعراء ، فى حين يكتسب الموقف طابعاً فنياً واجتماعياً محدداً يتجاوز مجرد التشابه السطحى .

وقد يجتمع التأثر بالموقف والموضوع معاً ، كما رأينا فى المسرحيات التى موضوعها أوديبوس ملكا ، وقد تتشابه المسرحيات فى الموقف ، دون الموضوع ، فتكون دراسة الموقف أدل وأعمق ، كما فى الموقف فى مسرحية سارتر : موتى بلا

(٤) Etienne Souriau : *Les Deux Cent Mille Sitnations Dramatiques*

فبور ، وفى مسرحية شتاينبك : غرب القمر ، ومسرحية الأستاذ عبد الرحمن الشرقاوى : « جميلة » ، وهى المسرحيات التى تحدثنا عنها من قبل .

وقد تبدو الصلة بين الموقفين فى التأثر الأدبى فى صورة عكسية ، ونضرب مثلا لذلك بالموقف العام فى مسرحيتى « فاوست » لجوته ، ومسرحية « شهر زاد » للأستاذ توفيق الحكيم .

فالموقف العام لمسرحيتى : فاوست ، يتمثل فى تصوير التردد بين العقل والقلب . ومنذ مطلع المسرحية الأولى[٥] من مسرحيتى : « فاوست » ؛ نرى فاوست شقياً بعقله ، لم يستطع به أن يتذوق طعم السعادة أو لذة المعرفة . فيأسى ويهم بالانتحار . ثم يتولد فيه الأمل على رؤية مباهج الربيع ، ويأخذ فى نشدان السعادة عن طريق إغناء مشاعره ، والانغماس فى تجارب حيوية مختلفة ورحلات متعددة ، يصاحبه فيها روح الشر : « مفيستوفيليس »،ويأتى فاوست آثاما يعتريه فيها الندم . ويكون هذا بمثابة تكفير عن سيئاته ، وآية على روح الخير فيه ، فى المسرحية الأولى . فلم يكسب الشيطان الرهان الذى عقده مع الله على إغواء فاوست فى المنظر الثانى من المسرحية الأولى .

ويظل فى هذا النوع من الآثام والسلوك طوال هذه المسرحية الأولى ، وهى التى تنتهى بنجاة مرجريت منه ومن روح الشر ، بعد أن حاولا معاً إخراجها من السجن ، ففضلت البقاء فى السجن والبعد عن حبيبها على الخروج مع روح الشر المصاحب لفاوست . وفى المسرحية الثانية ، التى تسمى : « فاوست الثانية » — وهى استمرار للأولى — يظل فاوست منغمساً فى تجارب الحياة التى يغنى بها

(٥) ترجمها الدكتور محمد عوض محمد إلى العربية . ولم تترجم بعد ، مسرحية : فاوست الثانية إلى العربية .

مشاعره . ويهتدى بها إلى أن الحقيقة المجردة فوق قدرة العقل المجرد . ويتعرف على « هيلين » (رمز الجمال الخالص) ، فيهتدى عن طريقها إلى الخير . وهو غاية ما يستطيع المرء الوصول إليه بعواطفه الإنسانية وروحه الصافية . فقضية فاوست هى إفلاس العقل الخالص ، ووجوب إغناء المعانى الإنسانية عن طريق غنى المشاعر ، والغوص فى تجارب الحياة ، لتتطهر روح الإنسان ، وتصبح سامية فى طبيعتها الخالصة بتفضيل عمل الخير ، لا عن طريق البقاء فى نطاق التفكير الفطرى والعقل الخالص . وتلك قضية رومانتيكية عامة ، يتبلور الموقف حولها فى مسرحيتى « فاوست » .

وعلى بعد ما بين موضوع مسرحيتى « فاوست » السابقتين ، وبين موضوع مسرحية : شهر زاد ، للأستاذ توفيق الحكيم ، وعلى بعد ما بين المسرحيتين كذلك فى طرق المعالجة وجوهرها ؛ نرى القضية نفسها هى محور الموقف العام فى مسرحية الأستاذ الحكيم نراه أول ما نراه وقد شبع من الجسد ، واشتاق إلى معرفة الحقيقة المجردة بعقله لا بعاطفته ؛ تلك الحقيقة التى يتخذ قمر زاد رمزاً لها . ويظل سائراً فى طريق التجرد من عاطفته ، ينشد الهداية بفكره فحسب ، متردداً فى طريقه أحياناً على الرغم من عزمه على السير فيه ، ثم لا يلبث جهده الذهنى أن ينكشف عن الإخفاق ، بعد أن أصم أذنيه عن نداء شهر زاد المتكرر له بأن المرء لا يعيش فكراً خالصا ، وأن العقل لا يكفى المرء فى الحياة . فيفقد فى طريق المعرفة التجريدية نفسه . لأنه فقد آدميته . ويصبح «كالشعرة التى أصابها بياض الشيخوخة . فلم يعد لها علاج سوى الاقتلاع » . وبذلك يكون شهريار قد سار فى الطريق المقابل لما سار فيه فاوست ؛ ولكنهما كليهما أمام موقف واحد . وقضية واحدة . يبرهن مسلكهما على صحتها . إخفاقاً فى حالة شهريار أو نجاحاً فى حالة

فاوست . ونكرر أن بين المسرحيتين بوناً شاسعاً فى أمور كثيرة . ليس هنا مجال تفصيلها . على الرغم من الصلة الأدبية الواضحة فى الموقف العام فيهما .

وللمقارنة هنا جدواها الجلية فى الناحية الفنية والإنسانية معاً . وكان لابد لنا – بعد هذه الدراسة العامة للمواقف وأدب المواقف،وبعد أن ضربنا أمثلة عامة مجملة عليها – أن نتناول بالتفصيل أعمالا أدبية معينة . نقارن بينها من حيث مواقفها ، وما يتبع هذه المواقف من تصوير ، وما يترتب عليه من عرض الشخصيات والأحداث والقضايا الإنسانية . ولعل ذلك يتيسر لنا فى المستقبل إن شاء الله .



صـــدر للمؤلف

1. L'influence de la Prose Arabe sur la Prose Persanè aux V èt VI Siècle de L'Higere (XII XII siéclè après J. C.) Paris 1952.

2. Le Thème d'Hypatie dans la Littérature Française et Anglaise du XVIII siècle et au XX siècle. Paris 1952.

٣ – الأدب المقارن .

٤ – الرومانتيكية .

٥ – الحياة العاطفية بين العذرية والصوفية .

٦ – النقد الأدبى الحديث .

٧ – النماذج الإنسانية فى الدراسات الأدبية المقارنة .

٨ – فى النقد المسرحى .

٩ – دور الأدب المقارن فى توجيه دراسات الأدب العربى المعاصر .

١٠– المواقف الأدبية .

١١– فى النقد التطبيقى والمقارن .

١٢– قضايا معاصرة فى الأدب والنقد .

١٣– دراسات ونماذج فى مذاهب الشعر ونقده.

١٤– دراسات أدبية مقارنة .

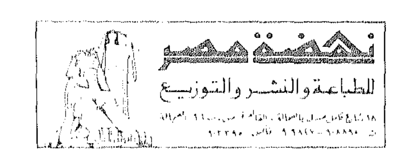
15. Les Etudes de Littérature Comparée dans la République Arabe Uniè dans : Yearbook of comparative and General Literature, University of North Carolina Studies in Comparative literature Number 25, 1959.

الفهــرس

الخلقة الثانية من الأدب المقارن ٣
المواقف الأدبيـــة ١٥
معنى الموقف العام فى النقد الحديث ٢٣
الموقف الملحمى والموقف الدرامى أو القصصى ٣٠
أدب المــواقـــف ٧٢
صـــور المــوقـــف ٨٣

رقم الايداع ٩٢/٣٩٣٦ I.S.B.N 977-14-0139-4




نهضة مصر
للطباعة والنشر والتوزيع

